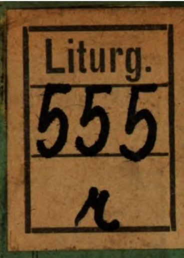
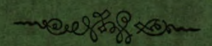


[Ma]gister Choralis.



Theoretisch praktische Anweisung

zum

Gregorianischen Kirchengesange

nach

den Grundsätzen des Enchiridion Chorale
und Organum von J. G. Mettenleiter

für

Geistliche, Organisten, Seminarien und **Cantoren**

bearbeitet von

Franz Xav. Haberl,
Musikpräfekt an den bisch. Seminarien in Passau.



Regensburg, 1864.
Papier, Druck und Verlag von Friedrich Pustet,
Typograph des heil. Apostol. Stuhles.

Liturg.

Haberl

55r

A.



E

Magister Choralis.

Theoretisch praktische Anweisung

zum

Gregorianischen Kirchengesange

nach

den Grundsätzen des Enchiridion Chorale
und Organum von J. G. Mettenleiter

für

Geistliche, Organisten, Seminarien und **Cantoren**

bearbeitet von

Franz Xav. Haberl,
Musikpräfekt an den bisch. Seminarien in Passau.



Regensburg, 1864.
Papier, Druck und Verlag von Friedrich Pustet,
Typograph des heil. Apostol. Stuhles.

Vorwort.

Der freundliche Leser befürchte nicht, die beinahe in jedem Vorwort zu einem Lehrbuch stereotyp gewordene Entschuldigung zu hören, warum man es unternommen habe, die Literatur mit etwas Neuem zu überhäufen; er soll auch nicht durch die Versicherung belästigt werden, man hätte durch dieses Büchlein einem längst gefühlten Bedürfniss abhelfen wollen, — aber die Bemerkung möge er dem Verfasser erlauben, dass der Magister choralis seinen ersten und tiefsten Entstehungsgrund in der Pietät gegen einen wohl gekannten und viel genannten Mann hat. J. G. Mettenleiter hinterliess ein Werk, das sich, ich weiss nicht ob mehr Feinde oder Freunde erworben hat, jedenfalls aber nicht todt gemacht werden konnte und kann, vielmehr nach allen Seiten hin anregend wirkte. Mit Zustimmung seines Bruders des H. H. Dr. Dominikus Mettenleiter, und von seinem Rathe unterstützt, versuchte ich, die im Enchiridion und Organum niedergelegten Grundsätze des sel. Verfassers in ein System zu bringen, und so für Manche, die das Werk gar nicht oder nicht in seiner Bedeutsamkeit kennen, Aufschlüsse und Winke zu

geben. Aus dieser Arbeit entstand der Mag. chor. Er ist übrigens ein durchaus selbstständiges Lehrbuch des greg. Chorals. Die Unterschiede desselben von den bisherigen grösseren oder kleineren Lehrbüchern[1]) liegen zur freimüthigen Prüfung und Beurtheilung vor.

Je tiefer ich mir den Satz: „Musica ecclesiastica est pars integralis cultus ecclesiastici[2])" zu Herzen nahm, desto lauter rief es in mir: „Du hast also nicht das Recht, in einem Lehrbuch an diesen uralten Gesängen zu rütteln, man mag dich einen scholastischen Pedanten, starren Diatoniker, gefühllosen Musiker schelten oder nicht." Aus Rücksicht auf den kirchlichen Cultus glaubte ich um so strenger an den überlieferten, durch die ältesten, meisten und angesehensten Gewährsmänner garantirten Gesangsweisen und an den aus ihren Werken sich ergebenden Regeln festhalten zu müssen. Ehe wir nicht eine gründliche, umfassende Geschichte der kath. Kirchenmusik und damit auch des greg. Chorals besitzen, wird

---

[1]) Janssen ist, theilweise auch durch die deutsche Bearbeitung Smeddink's, zum Gebrauche für Alle unpraktisch geworden; Antony enthält zu viel Archäologie; im Theoretischen verdient „Nachbar, der greg. K. G.," Schwiebus, Wagner'sche Buchh. den Vorzug. Auch die „Istituzioni di Canto fermo, Roma, 1845," sind nennenswerth. Ausser diesen sind dem Verf. noch die mehr oder minder ausführlichen Werke folgender Autoren bekannt: Homeyer, Käufl, Kirnberger, Mackenbrock, Manzer, Maslon, Oberhoffer, Obermeier, Ortlieb, Scheyrer (vom Jahre 1663), Stehlin, Vilsecker, Wollersheim.

[2]) Brunnemann de jure eccles. L. I., C. 6.



auch die angedeutete Streitfrage noch manche Feder nutzlos in Bewegung setzen, und das Ciceronische: „Opinionum commenta delet dies" sich noch oft bewähren. Eine solche Geschichte würde aber vielleicht den Diatonikern einen glänzenden Sieg verschaffen, so dass sie mit Horaz der andern Partei zurufen dürften: „Multa renascentur quae jam cecidere, cadentque quae nunc sunt in honore."

Ueber die Disposition des Stoffes seien ein paar Bemerkungen gestattet. Die Dreitheilung des ganzen Materials, und besonders die Ausscheidung in einen theoretischen und praktischen Theil bei B. Kenntniss, schien mir die übersichtlichste; die ausführliche Angabe der Gesangsweise aller Präfationen war mir durch selbst gemachte Erfahrung geboten; die Beilage zu §. 11. auf S. 177 wurde durch mehrfache, erst im Laufe der Arbeit kundgegebene Wünsche nothwendig; genauere Detaileinsicht wird das Inhaltsverzeichniss geben. —

Für die Priester und Cleriker ist durch einen eigenen Index (S. 179) das Auffinden der gewöhnlichen liturgischen Gesänge erleichtert. Ihnen möchte ich auch hier die dem Sinne nach im Magister choralis öfter wiederkehrende Wahrheit mit den Worten Lüft's [1]) recht dringend ans Herz legen: „Gewiss wird der Kirchengesang vor falscher Richtung nur dann vollständig bewahrt, und in Betreff seiner Ausführung erst dann vollständig gehoben werden können, wenn für das wissenschaftliche Studium der Kirchenmusik und die praktische

---

[1]) Lüft, Liturgik, II. B., S. 265.

Bildung der Geistlichen wieder mehr, als es leider der Fall ist, geschieht."

Möge übrigens jeder unparteiische Freund des greg. Chorals dem Mag. chor. mit all seinen Mängeln und Schwächen auch einen Platz auf seinem Büchertische gönnen, eingedenk der so wahren Worte:[1]) „Um gerade so zu sein, wie Jeder uns haben möchte, dürften wir eben gar nicht sein."

Passau im Oktober 1864.

Der Verfasser.

---

[1]) Dr. M. Deutinger, Princip der neueren Philosophie, Vorrede.

Magister Choralis.



§. 1. Begriff.

Der Gregorianische[1]- Römische[2]- Choral[3]- Gesang ist jene Art von Kirchenmusik, welche die ganze katholische Opfer- und Gebetsfeier umfasst, und sich einstimmig (unisono) in melodisch[4]) verbundenen Haupttönen, ohne genau abgemessenes Zeitmaass, doch in gewissem Rhythmus[5]) fortbewegt.

Anmerk. Der Choralgesang heisst auch cantus planus (plain-chant), weil er ursprünglich wie in Noten von gleichem Werthe, in langsamer, feierlich fortschreitender Tonfolge, ohne alle Verzierung gesungen wurde. — Der Ausdruck cantus firmus, fester Gesang, bildete sich um das Jahr 1000 bei den Anfängen der Harmonie; die Hauptstimme, gewöhnlich einem gregorianischen Gesangstück entnommen, nannte man so im Gegensatz zu den begleitenden (contrapunktirenden)[6]) Stimmen.

---

[1]) Gregor I., der Grosse (reg. 590 — 604), hat die vorhandenen Gesänge, besonders die Ambrosianischen, gesammelt, verbessert, vermehrt und zur Verbreitung des nach ihm benannten gregorianischen Kirchengesanges im ganzen kath. Abendlande den Anstoss gegeben.

[2]) Rom führte ihn beim Gottesdienste ein, und ihm steht es zu, die Liturgie, und sonach auch den röm. Choral, zu verändern oder neuzubilden.

[3]) Weil früher von der im Chor (Presbyterium) versammelten Geistlichkeit — von Allen zugleich oder abwechselnd — gesungen.

[4]) Melodie ist eine nach musikalischem Gesetze geordnete Reihe von Tönen, die dem Ohre durch ihre Folge und Abwechselung nach bestimmter Höhe und Tiefe angenehm erscheint; Harmonie, das gleichzeitige Zusammenklingen bestimmter Töne (Akkord).

[5]) Hier nicht so fast Gleichmaass, als Ebenmaass; abwechselnde Ausdehnung und Zusammenziehung der melodischen Glieder.

[6]) Punctum contra punctum, Punkt gegen Punkt, d. h. ein Punkt über dem andern, sagte man zur Zeit, als man die Töne durch Punkte auf Linien bezeichnete, und daher bei mehrstimmigen Compositionen die Punkte der einzelnen Stimmen übereinandersetzte. Jetzt ist Contrapunkt: die Kunst, zu einer vorhandenen Melodie eine oder mehrere selbstständige Tonreihen zu erfinden.

§. 2. Werth.

Die beste Lobrede für den greg. Choral ist seine Geschichte. Von jeher mit den Ceremonien der kath. Kirche verknüpft und ihr gesammtes liturgisches Leben umfassend, legt er auch ein Zeugniss ihrer Einigkeit ab. Die Sprache, in der er vorgetragen wird, ist so wohlklingend und ehrwürdig; der Ort, wo er erschallt, ist nur ein heiliger; die Gesangsweise selbst ist so einfach, klar, und doch erhaben! Diess Alles macht ihn seiner Bestimmung: ein Bestandtheil des Ritus zu sein, werth, und zeugt von dem Walten eines höheren Geistes in der hath. Kirche auch in dieser Beziehung. „Der Katholik weiss, was es werth ist, wenn er am fernsten, fremdesten Orte in die Kirche tritt, und findet da seinen Gottesdienst bis auf die kleinste Verneigung des Priesters genau wieder wie in der Heimath.[1]" Und auch, setzen wir dem Zusammenhange der Stelle gemäss bei, den nämlichen Gesang des Priesters! Forkel bemerkt: „Die Singart Gregors hat nun schon volle 12 Jahrhunderte gedauert, und wird wahrscheinlich so lange fortdauern, als Religionsübungen und allgemeine religiöse Gesänge unter den Menschen fortdauern werden." Katholisch geredet heisst das: „Der greg. Choral wird in und mit der Kirche blühen, bis sich der irdische Gesang in das ewige Triumphlied auflöst." Joh. Gottfr. Herder sagt: „Man gehe das Ritual der griech. und röm. Kirche durch, sie sind Gebäude, ich möchte sagen, Labyrinthe des musikalisch-poëtischen Geistes." Der geistreiche Thibaut nennt die ambrosianischen und gregorianischen Gesänge (so weit er sie kenne) „wahrhaft himmlische, erhabene Gesänge und Intonationen, welche in den schönsten Zeiten der Kirche vom Genie geschaffen und von der Kunst gepflegt das Gemüth tiefer ergreifen, als viele unserer auf den Effekt berechneten neuern Compositionen.[2]"

---

[1]) Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart. Von A. W. Ambros. Leipzig, H. Matthes.

[2]) Diesen drei Zeugnissen von Protestanten könnten noch viele schlagende Stellen katholischer und protestantischer Seits angefügt werden. — Winterfeld z. B. in dem berühmten Werke „Joh. Gabrieli und sein Zeit-

Was vom 7. bis 16. Jahrhundert etwa in Vergessenheit oder Verfall gerieth, wurde durch das Trienterconcil mit kurzen, aber entschiedenen Worten in Erinnerung gebracht, ja befohlen: „den Gesang in Seminarien und ähnlichen Anstalten zu lehren und zu pflegen.[1])“

Das rührige Leben in katholischer Kunst muss sich auf dem Gebiete der Kirchenmusik und des Chorals ebenfalls entfalten. Es ist eine Pflicht der Gerechtigkeit, dass man diesem ehrwürdigen, lange missachteten Gesange sein früheres Ansehen und seine verbindende Kraft wieder gebe. Der gregorianische Gesang verlangt aufmerksames, ernstliches Studium, — die Begeisterung für ihn wird nicht ausbleiben, er belohnt seine Freunde reichlich! „Der Choral ist nicht der Gesang des Einzelnen, er ist der Gesang der Kirche .... Der Priester, welcher den Bräutigam vertritt, stimmt den Brautgesang an in der Kirche; die Freunde des Bräutigams fallen ein in heiliger Liebe und Freude.[2])“

Die Vorurtheile gegen den Choral entspringen aus Unkenntniss der Sache oder aus Entstellung durch verkehrte Auffassung. Der schlechte Vortrag hat den Choral in Misscredit gebracht; durch den guten soll er wieder zu Ehren kommen. Wer hier das omnia probate — prüfet Alles — mit Ausdauer befolgt,

---

alter“ spricht mit rührender Achtung über die Gesänge der katholischen Kirche; — doch ist's nach so vielen schönen Reden und Schriften für den Choral wohl viel verdienstlicher, thatkräftig die alten herrlichen Chorbücher überall wieder aufzuschlagen, und lebendige Theilnahme an diesen überreichen Schätzen kundzugeben. „Mag man Protestanten gestatten, über Werth oder Unwerth des Chorals zu discutiren — für uns Katholiken gelten nur die kirchl. Verordnungen, und nach diesen ist der Choral ein unzertrennbarer Theil der Liturgie,“ bemerkt B. Kothe treffend im Wegweiser durch das Gebiet der katholischen Kirchen-Musik.

[1]) Bei Harzheim stehen viele Provincialconcilien verzeichnet, welche dieses Gebot einschärfen, und das röm. Concil von 1725, das Prov-Conc. von Baltimore (1837), von Cöln (1860), verschiedene Erlasse der Bischöfe z. B. des Cardinal-Erzbischofes Engelbert von Mecheln, des sel. Valentin von Regensburg etc. nehmen sich des gregorianischen Chorals mit grösster Wärme und Begeisterung an. Siehe Smeddink, Apologie des lat. Choralgesanges. Düsseldorf, Kampmann.

[2]) Amberger, Pastoraltheologie, II. Bd. S. 228.

wird sich gezwungen sehen, das Herrliche, Ideale des Chorals anzuerkennen. [1])

Ein Zisterzienser, Mauritius Vogt, hat dem Choral eine schöne begeisterte Lobrede gespendet. Einige Stellen daraus mögen in deutscher Uebersetzung diese wenigen Zeilen beschliessen: „Diese festen, gemessenen, nachdrucksamen, erhabenen, wahren, keuschen, friedeathmenden, lieblichen und wahrhaft heiligen Melodien sind von heiligen Männern verfasst. Dieser Gesang flieht die Höfe der Fürsten, und betritt nicht die Gast- und Wirthshäuser; er allein wagt das Heilige der Heiligen zu betreten ... Durch ihn werden die Nächte heilig gefeiert, und da hören heilige Schaaren himmlischer Musiker, die Engel, ja Gott selbst zu. Ihn verfluchen vor Allem die Dämonen, ihn ignorirt die tanzende Welt. Ihn hat Rom zu Ehren gebracht. Ihn allein singen Päpste und Cardinäle, Patriarchen, Bischöfe und die Prälaten der Kirche, sowie der übrige Clerus ...; ihn haben die Concilien approbirt .... Niemand hat ihn je von der Kirche Gottes auszurotten versucht, ausser er war nicht in der Kirche Gottes. Diese Art Musik stand immer so ehren- und achtunggebietend da, dass sie gleich einer Königin sich so zu sagen einen eigenen Thron in den Tempeln des Allerhöchsten errichtet hat, um mit heller Stimme sich vernehmen zu lassen, wenn der Prediger auf der Kanzel schweigt. Wenn aber ihre Schwester, die geschmückte Figuralmusik Etwas zu sagen hat, so achte sie auf das Gebot: „Musica debet esse honesta — die Musik muss anständig sein;“ und: „Non debet deformare cantum planum, — sie darf den Choralgesang nicht verunstalten. [2])“

---

[1]) Die unvernünftigen Ausdrücke vom „aschgrauen,“ „langweiligen,“ „eiskalten“ Choral, oder, wie Luther sagte, vom „wilden Eselgeschrei,“ müssen alle mit diesem Satze entschuldigt werden. Luther sagt übrigens u. A.: „Zudem haben wir auch, zum guten Exempel, die schöne Musika oder Gesänge, so im Babstume in Vigilien, Seelenmessen und Begrebniss gebraucht sind, genommen, der etliche in dies Büchlein drucken lassen, und wollen mit der Zeit mehr nehmen. Doch anderen Text darunter gesetzt . . . Der Gesang und die Noten sind köstlich, schade were es, das sie sollten untergehen.“

[2]) Extravag. de vita et hon. Cleric. Cap. Docta.

§. 3. Eintheilung.

Nachfolgende Gliederung des theoretischen und praktischen Materials in Vorkenntnisse, Kenntniss und Erkenntniss dürfte sich als zweckmässig und erfolgreich herausstellen, sowie die Uebersicht und das Verständniss des gregorianischen Chorals erleichtern.

A. Vorkenntnisse.

Gesangunterricht zu ertheilen, kann natürlich nicht Zweck des magister choralis sein. Doch fordert der Choral in manchen Punkten andere und mehr Vorkenntnisse als gewöhnliche Gesänge, und daher werden Andeutungen über Ton, Intervall, Noten, Linien, Schlüssel, Rhythmus, Stimme, und den übrigen Gesangsapparat, so deutlich aber kurz als möglich, gegeben werden.

B. Kenntniss.

In zwei Theilen soll hier a) theoretisch das Wesen der alten Tonarten und ihre Anwendung im einfachen Choral erläutert werden, sonst erscheint der ganze Bau dem Unkundigen als ein mit Siegeln verschlossenes Buch; b) praktisch wird in kurzen Umrissen das ganze Gebiet der katholischen Choralkirchenmusik gezeichnet werden. Früher theilte man Alles in concentus und accentus. [1])

Mit Rücksicht auf die gottesdienstliche Feier, und die Vertheilung der Gesänge bei derselben wurde in der Behandlung folgende Anordnung gewählt: 1) das heilige Messopfer, 2) die kirchlichen Tagzeiten, 3) die ausserordentlichen Feierlichkeiten des Kirchenjahres.

Anmerk. Der accentus ist so ziemlich vollständig angegeben; in Bezug auf den concentus muss auf die Choralbücher, Mettenleiters Manuale, Enchiridion und Organum, auf die Gradualien und Antiphonarien verwiesen werden.

[1]) Concentus hiessen die Gesänge, welche vom Gesammtchor, oder überhaupt von Mehreren zugleich vorgetragen wurden; accentus ist der Einzelgesang des Priesters, Diakon's, Subdiakon's oder antwortenden Dieners.



C. Erkenntniss.

Erkenntniss, tiefere, geistige Auffassung, muss vor Allem erstrebt werden, wenn der Choralgesang gedeihen und blühen soll; die bloss theoretische und praktische Kenntniss ist ungenügend. Es werden demnach I. Allgemeine Andeutungen gegeben über Vortrag und Geist des Chorals und seinen Zusammenhang mit dem Cultus; II. im Besonderen (der Einleitung zu J. G. Mettenleiters Organum S. I. folgend) der Vortrag a) des lyrischen Gesangs und der freien Prosa, b) des rhythmisch-oratorischen, c) des rhythmisch- metrischen, d) des einfachen und syllabischen Gesanges — behandelt.

Anmerk. Manchmal werden Bemerkungen mitunterlaufen, die mehr für den vielstimmigen (polyphonen) als einstimmigen Choralgesang passen. Man erwäge, dass ersterer aus letzterem erwachsen ist, und dass man im einfachen Choral die Fäden zu den wunderbaren Geweben der mittelalterlichen Harmonie bereitet fand. Als erster Versuch einer Gesanglehre speziell für den harmonischen Kirchengesang möge des Verfassers autographirtes, und bei Elsässer und Waldbauer in Commission erschienenes Werklein erwähnt werden.

A. Vorkenntnisse.

§. 4. Ton. Intervall.

I. Alle Töne machen auf unser Gehör den Eindruck bestimmter Höhe und Tiefe; ihre bedeutende Anzahl macht eine gewisse Ordnung ihrer Benennungen nothwendig. Alle Töne werden unter sieben Grundnamen zusammengefasst, die sich nach aufwärts und abwärts immer wiederholen, und so gleichsam eine Leiter bilden, die man Tonleiter (scala) nennt. Die Namen der Haupttöne heissen und folgen so: c (ut oder do), d (re), e (mi), f (fa), g (sol), a (la), h (si). Man kann die Tonleiter mit jedem beliebigen Buchstaben beginnen! Sonach ergeben sich sieben verschiedene Tonleitern:

c d e f g a h c d e f g a h
I. II. III. IV. V. VI. VII. I. II. III. IV. V. VI. VII.

Diese sieben Tonleitern heissen diatonische.[1])

Von e—f (mi—fa) und von h—c (si—ut) ist die Entfernung nicht so gross, wie z. B. von c—d (ut—re). Mi—fa und si—ut nennt man darum natürliche (auch grosse) Halbtöne; ut—re, re—mi, fa—sol, sol—la, la—si sind die fünf Ganztöne.

Anmerk. Diese 5 Ganztöne können durch ♯ (Kreuz, dïesis) und ♭ (Be) oder die sogenannten Accidentien (zufälligen Vorzeichen) in 5 Halbtöne getheilt werden. Diese Halbtöne heissen chromatische, und die Zahl derselben lässt sich auf 12 zurückführen. Das Kreuz erhöht um einen kleinen Halbton, dem Grundnamen wird die Silbe is angehängt (♯ c = cis). Das Be vertieft um einen kleinen Halbton, dem Grundnamen wird die Silbe es angehängt (♭ d = des); nur aus ♭ e wird es, aus ♭ a = as, aus ♭ h = b. Jeder Ganzton besteht aus einem grossen und kleinen, oder kleinen und grossen Halbton; z. B. c — d = c $\frac{1/2}{\text{kl.}}$ cis $\frac{1/2}{\text{gr.}}$ d oder c $\frac{1/2}{\text{gr.}}$ des $\frac{1/2}{\text{kl.}}$ d. Die diatonischen (e — f und h — c) und grossen Halbtöne (c—des etc.) haben $^3/_5$ des Ganztones, die kleinen Halbtöne (c - cis, d — des etc.) haben $^2/_5$. Der Unterschied dieses $^1/_5$ verschwindet für unser Ohr, und es klingen demnach z. B. cis und des, fes und e, eis und f, b und ais u. s. w. gleich, sind enharmonisch, können mit einander verwechselt werden. — Das Zeichen × (Andreaskreuz) erhöht die Note um zwei kleine Halbtöne $^4/_5$, so dass × f (fisis) und g dem Ohre wenigstens gleichklingen; ebenso vertieft ♭♭ (Doppelbe) um $^4/_5$ resp. einen ganzen Ton z. B. ♭♭ e = eses = d. — Das Zeichen ♮ (Bequadrat) hebt das einzelne ♯ und ♭ wieder auf und heisst Auflösungszeichen.

II. Intervall. (Zwischenraum) nennt man das Verhältniss zweier Töne nach Höhe oder Tiefe. Der Einklang (unisonus) ist also kein Intervall.

---

[1]) Weil sie durch alle Laute (*δια-τονος*) des Alphabetes laufen, oder weil sie die unmittelbare Aufeinanderfolge zweier Töne (*δις-τονος*) angeben.

Der erste Ton (jeder kann es sein) heisst Prime.

Das Tonverhältniss des ersten zum zweiten Sekunde. Wie es kleine und grosse halbe Töne gibt, [1]) so auch grosse und kleine Sekunden; z. B. e — f kl., g — a gr.

Terz heisst die dritte Stufe der Prim nach unten oder oben. Gross ist sie (ditonus), wenn sie zwei Ganztöne; klein (semiditonus), wenn sie $1^1/_2$ Ton umfasst. Von a—c (aufwärts) kl. Terz; a—f (rückwärts) gr. Terz.

Die Quart (diatessaron) ist die 4. Stufe von irgend einem Tone aus; und umfasst zwei ganze und einen grossen Halbton, wenn sie rein ist z. B. g—c. Diese allein ist im Choral gebräuchlich. Die übermässige Quart besteht aus 3 Ganztönen, daher ihr Name Tritonus z. B. f—h. Diese Härte kann durch Erniedrigung des h in b gehoben werden, weil die Quart dadurch rein wird.

Die Quint (diapente), der 5. Ton, besteht aus drei ganzen und einem grossen halben Ton z. B. c—g. Diess ist die reine im Gegensatz zur falschen, verminderten Quint, die aus zwei ganzen und zwei grossen halben Tönen besteht, wie h — f. Als Umkehrung des Tritonus kann sie durch b zu einer reinen Quint werden: b — f.

Die Sext, die sechste Stufe der Prim, ist gross, wenn sie vier ganze und einen grossen halben Ton in sich schliesst, z. B. c—a; klein, wenn sie drei ganze und zwei grosse halbe Töne umfasst, z. B. e — c. [2])

Die Septime, das Tonverhältniss vom ersten zum siebenten, heisst gross (ditonus cum diapente) z. B. c—h, wenn sie aus fünf ganzen und einem grossen halben Ton besteht; klein, wenn sie vier ganze und zwei grosse halbe Töne umschliesst (semiditonus cum diapente) z. B. d — c.

---

[1]) Die kleinen halben Töne gehören zur Prime; also ist cis die Prime von c.

[2]) Zur leichtern Unterscheidung der kleinen und grossen Sext wolle man sich merken, dass die grosse Sext, wenn man sie umkehrt, zur kleinen Terz, die kleine Sext zur grossen Terz z. B. c — e aufwärts gr. Terz, rückwärts kl. Sext; d — f aufw. kl. Terz, rückwärts gr. Sext werden.

Die Oktav (diapason) umfasst fünf ganze und zwei grosse halbe Töne, also die ganze Tonleiter. Wird sie mit dem Grundton gehört, so glaubt das Ohr nur einen Klang zu vernehmen.

Anmerk. Diese Eintheilung der Intervalle genügt überflüssig für den Choral, aber nicht für das chromatische Tongeschlecht.

§. 5. Notensystem.

Noten sind Zeichen, die je nach ihrer Gestalt die Zeitdauer eines Tones, je nach ihrer Stellung die Namen der Töne und die jedesmalige Tonhöhe der Stimme angeben.

1. Gestalt. Drei Arten von Noten sind gewöhnlich in den Choralbüchern verzeichnet a) longa sc. nota (lange Note). Sie kann in unserer Notenschrift so ausgedrückt werden, und hat beiläufig einen Werth von $1^1/_2$ Zeit. Oft wird sie auch gebraucht, um den gleichen Ton für mehrere Worte, ja ganze Sätze anzugeben in dieser Gestalt oder ; b) brevis (kurze Note). Sie gilt als Grundlage der Zeiteintheilung, ist eine Zeit zu halten und entspricht unserer ganzen (ganzen Note); c) semibrevis ist die Hälfte der brevis, ähnlich unserer halben Note . Manchmal finden sich auch folgende Zeichen: a) = (der Punkt nach der Note gilt halbsowenig als die Note, bei der er steht, also . =); b) (nota coronata, gekrönte) gilt ungefähr $1^1/_2$ Zeit wie c) Wenn man (brevis mit semibrevis) auf gleicher Stufe findet, dann wird die darunter stehende Silbe mit einem sanften Anstoss des Hauches gesungen, etwa z. B. doominus, aber mit Zierlichkeit und anständiger Würde.

2. Stellung. Um die Namen der Töne durch die Notenzeichen für's Auge unterscheidbar zu machen, bediente man sich im Choral des vierlinigen Systems.[1]) Die Noten haben ihre Stelle unter, auf, zwischen und über den vier (oder fünf) Linien.

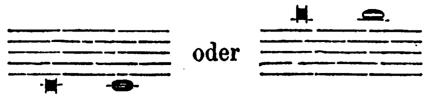
---

[1]) Das vierlinige System gehört übrigens nicht wesentlich zum Choral und wir bedienen uns daher der vervollkommneten Bezeichnung durch fünf Linien, weil es bequemer und praktischer ist, und sich in vielen alten Chorbüchern findet.

Wenn also die Note auf der ersten c heisst, so werden die andern, wie folgt, zu nennen sein:



Will man unter oder über diesen Linien noch eine Fortsetzung der Noten, so nimmt man **Hilfslinien** z. B.



Anmerk. 1. Werden die Noten ganz enge mit einander verbunden z. B. , so heissen sie notae ligatae (verbundene, zusammenhängende) und können nach neuerer Schreibweise sehr passend so ausgedrückt werden

Der Bindungsstrich will sagen, dass man diese Tonreihe recht fliessend an einander singen solle. Es gibt auch notae obliquae (krumme, länglichte Bindung) von dieser Gestalt , auch plica (Quernote) genannt. Diess ist eine abgekürzte Schreibweise statt oder . Es werden da immer nur zwei Noten gesungen, die obere und untere oder umgekehrt, je nach der Stellung des Striches.

Anmerk. 2. Als Notenzeichen vor Erfindung und Einführung der eigentlichen Notenschrift sind die Neumen zu erwähnen. Sie bestanden aus Häckelchen, Strichlein, Schnörkelchen, die je nach ihrer Gestalt und höheren oder tieferen Stellung die Dienste unserer Notenschrift versehen mussten. Das Wort neuma wird noch immer im Choral gebraucht, und bedeutet eine melodische Zusammensetzung vieler Noten, die auf eine Silbe oder einen Vokal gesungen werden. Solche Neumen finden sich am öftesten bei Gradualien und ihren Alleluja, gleichsam den Erguss des höchsten Jubels, der zum Jauchzen wird, darstellend. Die Länge der Zeit und die Manieren der Sänger brachten gerade hier die meisten Unarten in den greg. Choral (manche Neumen bestehen aus 46 und noch

mehr Noten). Eine Vereinfachung solcher Tonketten nach zuverlässigen Quellen ist nicht nur zulässig, sondern oft nothwendig.

Anmerk. 3. Für den praktischen Gebrauch, wenn es sich nicht um getreue Wiedergabe des Noten- und Liniensystems handelt, ist die Bezeichnung der Choralmelodieen nach neuem Systeme durchaus nicht zu verwerfen. Besonders bei längeren Reihen der notae ligatae ist unstreitig für Schwächere die angedeutete Bezeichnung praktischer. Statt ■ kann 𝅝, statt ■ die 𝅝, statt ♦ die ♪ im fünflinigen System gesetzt werden. Bei den notis ligatis kann durch diese Bezeichnung auch die Vortragsart näher bestimmt werden, indem die erste und letzte und jede andere Note, die eine neue melodische Wendung beginnt, mit grösserem Nachdrucke, die andern aber leichter und kürzer gesungen werden sollen.

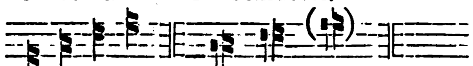
§. 6. Schlüssel.

Die fünf Linien (noch weniger vier) reichen für den Umfang der menschlichen Stimme nicht bequem aus. Der Hauptmangel aber besteht darin, dass keinem der sieben Töne ein bestimmter Platz angewiesen ist, von dem aus alle höheren und tieferen abgezählt werden könnten.

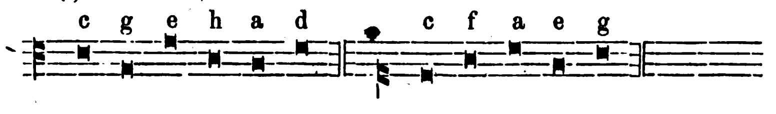
Diesen Uebelständen hilft der Schlüssel ab, ein Zeichen, das den Namen der Note festsetzt, um von diesem Platze aus die übrigen bestimmen zu können.

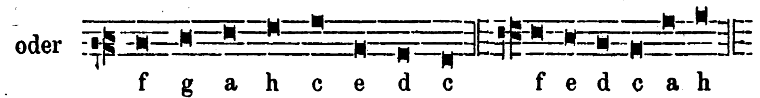
Der gregorian. Choral bedient sich zweier Arten von Schlüsseln, des C oder Ut-Schlüssels auf jeder, des Fa- oder F-Schlüssels gewöhnlich auf der zweiten und dritten (selten auf der vierten) Linie des vierlinigen Systems.

C-Schlüssel. F-Schlüssel.

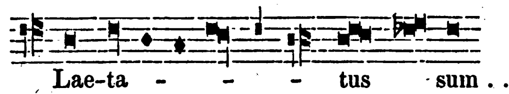


Alle Noten auf der Linie, wo ut steht, heissen ut (c); ebenso beim Fa-Schlüssel alle Noten der Linie, auf der fa steht, fa (f); z. B.



oder 

Wenn der Choralsatz einen solchen Umfang hatte, dass ein Schlüssel beim vierlinigen System nicht ausreichte, so versetzte (transponirte) man den nämlichen Schlüssel um eine oder mehrere Linien tiefer oder höher, oder verwechselte den F mit dem C Schlüssel und umgekehrt. Ein Beispiel genügt: Grad. Rom. Ingolst. 1618, pag. 5.



Das kleine Nötchen vor dem neuen Schlüssel (auch in dieser Gestalt) wird custos (Notenzeiger, Wächter) genannt, weil es zur Erleichterung des Notenlesens nicht nur bei Veränderung oder Versetzung des Schlüssels, sondern immer auch beim Wechsel der Zeilen die Stelle anzeigt, auf welcher in der folgenden Zeile der erste Ton steht, oder wie der nächste Ton nach dem transponirten Schlüssel heisst.

Anmerk. 1. Zur Vervollkommnung und Uebersicht seien in Kürze die durch den harmonischen Gesang nothwendig gewordenen Schlüssel aufgeführt und erklärt. — Den sieben Haupttönen entsprechend nimmt man sieben Schlüssel an, die sich in drei Arten theilen lassen:

1) Der G oder Violinschlüssel steht immer auf der zweiten Linie, wo die Note g heisst: g d e . . .

2) Die C-Schlüssel haben auf vier Linien ihre Stellung in der Gestalt: oder a) der Sopran- (Discant, cantus, die höchste weibliche oder Knabenstimme) auf der ersten, b) der Mezzosopranschlüssel auf der zweiten, c) der Alt- auf der dritten, d) der Tenor- (die höchste männliche Stimme) auf der vierten Linie.



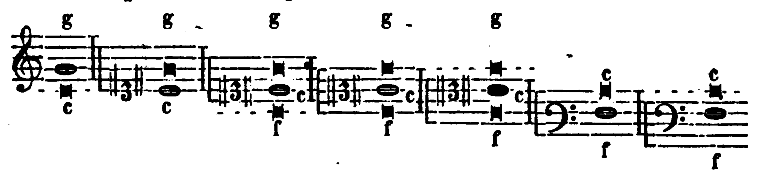
3. Die zwei F-Schlüssel (𝄢) haben ihre Stellung, der eine auf der dritten Linie, Baritonschlüssel (die mittlere Männerstimme), der andere auf der vierten, Bassschlüssel.



Manchmal findet sich der F-Schlüssel auf der fünften Linie und heisst dann der „tiefe Bassschlüssel;“ z. B. im 6stimmigen Responsorium: In monte Oliveti von Orl. de Lasso. Der G-Schlüssel bezeichnet demnach die höchsten Töne, die vier C-Schlüssel stehen um eine Quint tiefer, die zwei F-Schlüssel wieder gegen die vorigen um eine Quint tiefer.

Folgende Tabelle zeigt, wie die Hilfslinien sich anschliessen, ein Schlüssel mit dem andern sich verbindet, und die C-Schlüssel als Scheide zwischen Höhe und Tiefe sich ergeben. Das Studium aller sieben Schlüssel ist jedem Choralfreunde dringend zu empfehlen, weil dadurch die Transposition erleichtert, ja allein möglich gemacht ist.

Violin. Sopran. Mezzosopr. Alt. Tenor. Bariton. Bass.



Jede Note kann also alle sieben Namen der Haupttöne erhalten, wenn der passende Schlüssel gewählt wird.

Anmerk. 2. Die Oktav resp. Sept von (c h) heisst die eingestrichene. Die frühere Bezeichnung war cc, jetzt $\bar{c}$. Jeder einzelne Ton aus ihr heisst eingestrichen. Die Oktav resp. Sept von wird die zweigestrichene genannt, früher ccc, jetzt $\bar{\bar{c}}$ u. s. w. Aehnlich wird die Oktav rückwärts von c (c h) die kleine, jeder Ton

aus ihr klein, a a das kleine a; die Oktav rückwärts vom c die grosse genannt; c h = C, H, grosses C etc.

Wie im Noten- und Liniensystem die Fortschritte der Semeiotik auch im Choral angewendet werden können, so ist es bei manchen Gesängen passend, auch die neueren Schlüssel zu gebrauchen, und zwar statt des auf den gebräuchlichen Linien immer den Sopranschlüssel , statt des auf allen Linien stets den . Bei harmonischen Gesängen wäre diess Verfahren unrichtig, da man oft aus den Schlüsseln die Tonart erkennen kann; bei den gregorianischen Choralgesängen jedoch genügt es den C- und F-Schlüssel allgemein vorgezeichnet zu wissen, weil die Tonart mehr durch andere Merkmale erkannt wird.

§. 7. Rhythmus.

Die nach irgend einer bestimmten Ordnung geregelte Bewegung heisst Rhythmus;[1]) er ist Maass, Ebenmaass sowohl als Gleichmaass. Musikalischer Rhythmus wird gewonnen, wenn der eine Ton der Dauer nach mehr oder weniger über einen andern sich ausdehnt, und beim Vortrag in grösserer oder geringerer Stärke erscheint.

Rhythmus ist für Musik Nothwendigkeit, und auch im Kinde erwacht der Sinn dafür eher als für Melodie. Alles in der Natur und Kunst erscheint in rhythmischer Anordnung oder Bewegung; im Leibe der Pulsschlag, im Geiste die wogenden Gedanken und Gefühle! Trommel und Tamburin thun ihre Wirkung nur durch die Gewalt des Rhythmus, und Poësie und Prosa verdanken ihm einen grossen Theil ihrer bezaubernden Kraft.

Alle Sinne des Menschen fühlen in gewisser Weise den Rhythmus. Das Ohr vorzüglich verschmäht eine längere Reihe

---

[1]) ῥύειν, fliessen, wallen.

von Tönen in gleichmässiger Stärke und Zeitdauer. Die Folge schwächerer und stärkerer Silben und ihre Verbindung zu einem Ganzen durch den Accent fesselt in der Sprache.

Das bestimmte Maass und die bestimmte Zahl von abwechselnd langen und kurzen Silben nennt man Metrum. Jene Kenntniss, welche die Länge und Kürze der Silben und die Aussprache der Wörter lehrt, heisst Prosodie. Das Abzählen der metrischen Silben nach ihrer Länge und Kürze, ihren Einschnitten (Cäsuren), Ruhepunkten u. s. w. bezeichnet man mit Scansion. Im Choral ist Rhythmus enge mit der Sprache verknüpft, und der Wohlklang derselben theilt sich mit gleichem Schwunge den gregorianischen Melodieen mit. Rhythmus ist also hier das allgemeine Naturgesetz, das Ebenmaass, nicht Gleichmaass, und das mindeste Erforderniss zur Aufführung des Chorals, nämlich: die Kenntniss des äusseren Gefüges der lateinischen Sprache, ihrer Prosodie und Scansion, mit Einem Worte: „die fehlerfreie, deutliche, ästhetische lateinische Aussprache.“

Wird eine Silbe mit besonderem Nachdrucke hervorgehoben, und durch intensiveren, kräftigeren Stimmklang ausgezeichnet, so sagt man, sie habe den Accent. Er ist ein Haupthebel für den Choral. Durch ihn werden Haupt- und Nebensachen unterschieden, das Bedeutende und Wichtige in den Vordergrund gestellt. Nicht die Menge der Noten, welche über einer Silbe stehen, macht allein die Silbe lang oder kurz, sondern mehr ihre stärkere oder schwächere Betonung. Es ist also nicht einzusehen, warum (wie es auch die ältesten und besten Ausgaben zeigen) bei Dominus z. B. auf die Silbe mi, obwohl sie kurz ist, nicht manchmal der Zahl nach mehr Noten stehen können, als auf der langen Silbe Do. Man kann sie ja leicht fliessend und schwächeren Tones vortragen, dagegen die lange Silbe Do mit accentuirtem Tone hervorheben! Damit möchte sich der Vorwurf der Prosodiefehler im Choral und die Willkührlichkeiten, die man sich in Folge dessen erlaubte, doch in den meisten Fällen aufheben lassen, da denn doch der Accent mehr in die Wagschale

fällt als die Menge der Noten.[1]) In Folge dieser Freiheit des Rhythmus im Choral zeigt sich auch sogleich die Gemüthsstimmung des Sängers, seine Andacht oder Zerstreuung, sein Ergriffensein oder seine Kälte.

Anmerk. Rhythmus als Gleichmaass ist der Takt. Eine Note wird als Einheit und Eintheilungsgrund genommen, und diese muss ihrem Werthe nach in gleichen Zeitabschnitten wiederkehren. Man bezeichnet diese jetzt durch senkrechte Striche im Liniensystem. Die mittelalterlichen Harmoniker dagegen liessen alle Taktstriche weg, um den Sänger auf den Zusammenhang zu lenken und zum freien Rhythmus zu erheben. Denn der musikalische Takt, wenngleich auf's strengste gehalten, soll nicht hörbar, wohl aber fühlbar sein. Wer beim Gedicht den Takt des Verses klappern lässt, zeigt Ungeschick und Mangel an Uebung; ebenso im musikalischen Rhythmus, noch mehr im freien Choralrhythmus. — Der Mensuralgesang, die in bestimmte taktmässige Ordnung gebrachte Musik, begann sich erst nach dem Jahre 1000 zu entwickeln, und diese Entwicklung vollendete sich im 16. und 17. Jahrhundert. Kurz sei bemerkt, dass man so eintheilte: maxima, longa, brevis, semibrevis (unsere ganze Note), minima (bei uns ½ Note), semiminima (¼ Note), fusa (⅛ Note), semifusa (1/16 Note). „Die vier grössten Notengattungen hatten einen zweifachen Werth, je nachdem sie nach dem vorgesetzten Taktzeichen dreizeitig oder zweizeitig gemessen werden sollten. Im ersteren Falle hiessen sie perfect, und es fasste die grössere Notengattung die nächst kleinere dreimal in sich; im anderen, wo sie imperfect hiessen, nur zweimal." Siehe H. Bellermann, die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts. Bei uns gilt nur die zweitheilige Messung; also = , = etc.

Aus dem späteren Ursprung des Mensuralgesanges erhellt von selbst die Grundlosigkeit und Unvernunft irgend eines Versuches, gregorian. Gesangsweisen in Taktfesseln zu zwängen.

---

[1]) Uebrigens fühlt Jeder, dass in Bezug auf Prosodie an den alten Choralbüchern viel zu wünschen übrig bleibt.

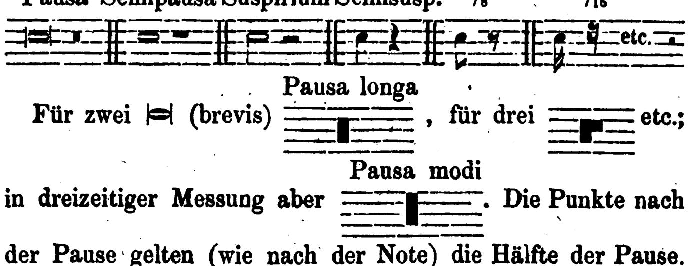
§. 8. Ruhepunkte (Pausen).

Rhythmische Bewegung fordert wesentlich Ruhepunkte. Körper und Geist des Sängers brauchen Zeit, um sich neue Kräfte (Athem — Aufschwung) zu sammeln.

Beim Rhythmus als Ebenmaass sind solche Ruhepunkte theilweise dem Gefühle (nie der Willkühr oder verschuldeten Nothwendigkeit wegen Mangel an Athem) überlassen. Gewöhnlich finden sie sich angegeben, und haben folgende Gestalt und Bedeutung im gregorian. Choral: 1) ist entweder Athem- und Ordnungszeichen, besonders bei grösseren Chören und Massen, oder theilt den Satz nach Gliedern und Abschnitten. 2) Letzteren Zweck hat auch die einfache senkrechte Linie , und unterscheidet besonders die melodischen und rhythmischen Glieder eines Choralsatzes. 3) ist Schlusszeichen eines ganzen Satzes oder Abschnittes. [1]).

In alten Choralbüchern steht nach jedem Worte das semisuspirium, damit ein der lateinischen Sprache etwa Unkundiger die Wörter mit ihren Noten nicht zusammenlese und ineinanderziehe.

Anmerk. Beim streng gemessnen Rhythmus (Takt) entsprechen den verschiedenen Noten auch Pausen von gleicher Dauer:
Pausa Semipausa Suspirium Semisusp. $^1/_8$ $^1/_{16}$



Für zwei (brevis) , für drei etc.; in dreizeitiger Messung aber . Die Punkte nach der Pause gelten (wie nach der Note) die Hälfte der Pause.

---

[1]) Bei Antiphonen wird der zum Intoniren (Angeben der ersten Worte) bestimmte Abschnitt so abgegrenzt; und ist das Zeichen als nicht vorhanden zu betrachten, wenn die Antiphon vollständig abgesungen wird.

§. 9. Stimme.

Um die Stimme möglichst bildsam zu machen, seien kurze praktische Winke, die zum Theil aus der Organenlehre kommen, gegeben:

1) Möglichst viel Athem vorräthig zu haben, bedingt die Kraft der Stimme. Die Muskeln der Brust und des Unterleibes müssen vor jedem lähmenden Einfluss bewahrt bleiben. Leicht und schnell muss voller Athem geschöpft, und dieser Versuch schon vor der Tonübung gemacht werden. Zu festes Binden des Halses, Zurückpressen des Kopfes oder Vorbeugen desselben wirkt nachtheilig auf die Stimme. Im Sitzen zu singen schwächt die Stimme.

2) Voller, klarer Metallklang ist wohl von kräftiger Organisation bedingt, doch lässt sich auch der dünne Klang durch möglichst weise Benützung des reichlich geschöpften Athems und Vermeidung jedes Hinaufziehens des Kehlkopfes kerniger gestalten.

3) Der sogenannte Kehlton (dem Sänger durch Schnüren der Kehle, dem Zuhörer durch den erstickten Ton kennbar) hat seinen Ursprung meist darin, dass man die Stimme zu schnell und heftig in hohe Töne treibt, wodurch der Luftstrahl nicht durch die Mundhöhle frei heraustritt, sondern hinten an die Mundwölbung stösst. Bewusstsein und Gewahrwerden dieses Fehlers wird die erfolgreichsten Mittel zu seiner Ueberwindung von selbst an die Hand geben.

4) Bei tiefen Tönen pressen Manche gewaltsam den Kehlkopf herunter, so dass die Luftröhre fühlbar erzittert, was man Gurgelton zu nennen pflegt. Die Fähigkeit zu tiefen Tönen zeigt sich äusserlich am Umfange, besonders an grösserer Breite des Kehlkopfes. Man erzwinge keine tiefen Töne und suche die wirklich vorhandenen nicht übermässig zu verstärken, weil sonst Rauheit der Stimme, Vrelust ihres Metallklanges und ihrer Kraft und Festigkeit erfolgt.

5) Die Verschliessung der Nasenlöcher gibt der Stimme einen schnarrenden Beiklang. Man nennt ihn Nasenton, obwohl

der Fehler darin seinen Grund hat, dass der Stimme der Ausgang durch die Nase verschlossen ist, und man also nicht durch die Nase singt.

6) Zu weites Oeffnen des Mundes schwächt die Klangstärke. Der kleine Finger soll jedoch immer zwischen den Zahnreihen Platz haben.

7. Der Gebrauch der Kopf- (Fistel-, Falsett-) Stimme ist sehr angreifend und wirkt, länger fortgesetzt, zerstörend. Die Bruststimme ist die natürlichste, und der reichsten Klangabstufungen fähig.

8) Die Verbindung zweier Töne muss so geschehen, dass beide deutlich unterschieden werden können und keine Lücke entsteht. Die Verbindung mehrerer Töne setzt zweckmässige Vertheilung des Athems voraus. Mit gepresster Schwäche den Ton zu beginnen, mit steigender Kraft bis zum natürlichen Grade der Stärke ihn fortzusetzen und auf umgekehrtem Wege wieder verschwinden zu lassen, stärkt und festigt die Stimme und verschafft ihr die vortreffliche Eigenschaft, auf jeder Stufe der natürlichen Höhe oder Tiefe stärkeren oder leiseren Ton anzugeben.

9) Beim Zusammenziehen der Töne (besonders eines grösseren Intervalles), dem sogenannten Portament, ist die hässliche Unart des Schleifens aller oder doch vieler dazwischenliegender Töne zu vermeiden. Affektirtheit und ungebildete Manieren offenbaren sich am abschreckendsten in dieser Art Gesang. Wohl bedingt der schöne Gesang eine gewisse Schwungfertigkeit und Elastizität der Töne; doch diese unterscheidet sich sehr fühlbar von dem angedeuteten Gewimmer, das vielleicht nirgends hässlicher wirkt als im Choral.

10) Bei der Mutation soll das Singen ein paar Monate ganz ausgesetzt, und dann nur allmählig einige Uebung in der neuen Stimmlage vorgenommen werden, bis sich das Organ gekräftigt, und eine bestimmte Lage erlangt hat. „Die fixe Idee, aus Sopran- würden Bass-, aus Alt- Tenor-Stimmen, hat schon viele Strohbässe und heulende Tenore zum Vorschein gebracht!“

§. 10. Sprache.

Was B. Marx mehr von der deutschen Sprache schreibt, gilt auch von der lateinischen Sprache beim Choralgesang: „Reinheit, Wohlklang und Charakter der Sprache muss zum Bewusstsein gebracht und gepflegt werden. Wer nicht gut spricht, hört auch nicht gut, wer unrein oder roh spricht, dessen Klangsinn ist roh und unsauber oder unentwickelt."

Gerade die lateinische Sprache, so reich an Vokalen, ist für den Gesang günstig und trägt zur Verschönerung des Tones wesentlich bei. Man denke und sage nicht: „die gewöhnlichen Leute verstehen die Sprache doch nicht, ob sie nun äusserst korrekt behandelt oder verstümmelt wird." Abgesehen von der Irreverenz und Unehrerbietigkeit solcher Aeusserung gegen die liturgische Sprache und damit auch Handlung, fühlt selbst der gemeine Mann recht klar und deutlich den Unterschied schöner und schlechter Aussprache; er wird zwischen zwei Choralsängern, von denen der eine Worte und Silben verstümmelt, der andere aber in möglichster Reinheit wiedergibt, leicht den herausfinden, welcher seine Sache besser gemacht hat.

Helle Vokalisation wird an erster Stelle gefordert. Das A wird nur rein, wenn Lippen und Zahnreihen sich so weit öffnen, dass der kleine Finger zwischen den Zahnreihen Raum findet. Beim E legt sich die Zunge mit ihrer Spitze an die Unterzähne, hebt sich in der Mitte ein wenig und vermindert dadurch den Raum in der Mundhöhle. Beim I setzt sich die Zungenspitze bis an die Schärfe der Unterzähne. Bei hohen Tönen wird dieser Vokal leicht zu scharf und spitz. Beim O ist die Oeffnung des Mundes wie beim A, nur runden sich beide Lippen in dieser Gestalt O. Beim U nähern sich die Lippen fast gänzlich, treten etwas vorwärts und nach Oben. Der Uebergang eines Vokals in den andern zeigt sich in dieser Ordnung deutlich: I, E, A, O, U. Die Doppellaute (Diphtongen) sind ebenso fleissig zu üben: a-i, a-u, e-i, e-u; ae, oe etc.

Die harten und weichen Konsonanten sind wohl zu unterscheiden, und überhaupt kräftig hervorzuheben.

Unbegreiflich ist die üble Angewöhnung, den Wörtern, die mit einem Vokale (oder auch Konsonanten) anfangen, ein m oder n vorzusetzen, also nregi statt regi, namavit statt amavit zu singen. Da fehlt der richtige Tonansatz.

Die einzelnen Wörter sollen getrennt, nicht ganze Silben verschluckt, oder die Schlusssilbe (besonders bei Vokalendungen) mit der nächten Wortsilbe verschmolzen werden z. B. e tin saecula statt et in saecula; Kyrieleison, statt Kyrie eleison. Nicht der Konsonant, sondern der Vokal einer Silbe ist während der Dauer eines oder mehrerer Töne anzuhalten z. B. Sa-nctus, nicht San-ctus, da so der Vokal a stets durch einen Nasenlaut getrübt ist.

Ueberhaupt eigne man sich eine genaue und vollkommen bestimmte Artikulation an, und spreche so stark und scharf als nur möglich; besonders in grossen Lokalen mit der höchsten Schärfe, weil die Aussprache im weiten Raum ohnehin durch das Verhallen sehr gemildert wird.

§. 11. Treffen.

Das Treffen setzt die Intonation d. i. die Fähigkeit, jeden angegebenen Ton richtig zu singen, voraus. Die Intonation muss ganz rein sein, weder zu tief noch zu hoch; und beim Aushalten des Tones darf die Stimme weder steigen noch sinken. Um letzteres (das Detoniren) zu vermeiden, ist es daher räthlich, namentlich bei Proben, etwas höher zu intoniren.

Gehörbildung kann mit Hilfe ausdauernder Uebung in Auffassung der Tonverhältnisse und durch ein Instrument (anfangs Violine, bald aber Pianoforte) gefördert, und auch ein schlechtes Gehör verbessert werden. Unrein singen ist also das Schwanken der Stimme um ein Weniges, falsch, wenn die Differenz zwischen einem halben Tone schwebt, unrichtig, wenn ein Ton für einen andern (verlangten) gesungen wird. An diesen letzte-

ren Fehler anknüpfend, ergibt sich als Begriffsbestimmung des Treffens: „Treffen ist die Fertigkeit, jeden, auch nicht zuvor angegebenen Ton, von einem andern gegebenen Tone aus, sicher zu finden.

Tonleiterübungen, Intervalltreffen auf melodischem Wege (indem man zuvor die dazwischenliegenden Töne tonleiterartig bis zum verlangten durchschreitet, und dann das Intervall frei singt), solfeggiren (textlose Uebungsstücke als Treffübungen), kurz praktischer Gesangunterricht wird hier nur in Erinnerung gebracht und würden Uebungsstücke hierin zu weit führen. Nur ein Exercitium, in Glarean's und Gerbert's Werken aufgeführt, finde hier Platz, weil es alle Intervalle interessant und originel vereinigt. Es soll aus dem 12. Jahrh. stammen und wird bald in längerer, bald in kürzerer Version aufgeführt.

Ter ter-ni sunt mo-di, quibus o-mnis can-ti-le-na
Aus 3×3 (9, ohne den Einklang) Intervallen ist jeder Gesang

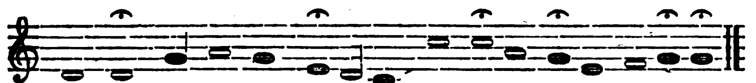
conte-xi-tur, sci-li-cet: u-ni-sonus, se-mi-to-ni-um,
zusammengesetzt, nämlich: Einklang, kleine Sekund (½ Ton),

to-nus, se-mi-di-to-nus, di-to-nus, di-a-tessa-ron,
Ganzton, kleine Terz, grosse Terz, Quart,

di-a-pente, se-mi-to- - ni-um cum di-a-pen-te,
Quint, kleine Sext,

to-nus cum di-a-pen-te, ad hos di-a-pason;
grosse Sext, dazu die Oktav;





si quem de-lec-tat psalle-re, hos modos es-se cognoscat.
wer am Psalliren Freude hat, muss diese Intervalle treffen.

B. Kenntniss.

a) Theoretischer Theil.

§. 12. Entwicklung der Kirchentonarten.

Wenn die Töne einer diatonischen Tonleiter, nachdem die Scala in Quint und Quart oder Quart und Quint getheilt ist,[1]) zu einem melodischen Tonstück in gewisser Ordnung und Abwechslung verwendet werden, — sagt man: der so gebildete Gesang gehe aus einer Kirchentonart, Oktavengattung, tonus, modus.

St. Ambrosius, Bischof von Mailand, † 397, nahm die Tonreihen von d, e, f, g zur Bildung von Gesängen. Diese vier Tonarten heissen noch jetzt ambrosianische oder authentische.[2])

Der heil. Papst Gregor fügte den vier ambrosian. Tonarten vier neue hinzu, indem er an den Anfangs- oder Grundton jeder der vier authent. Tonarten, eine Quarte unten anfügte, so dass der Grundton der Haupttonart die Quart der neuen wurde, welche man Nebentonart oder plagalische[3]) nannte.

Erst im 12. oder 13. Jahrhundert theilte man jede der sieben diatonischen Tonleitern (ausser die auf h) in Quint und Quart, und Quart und Quint.

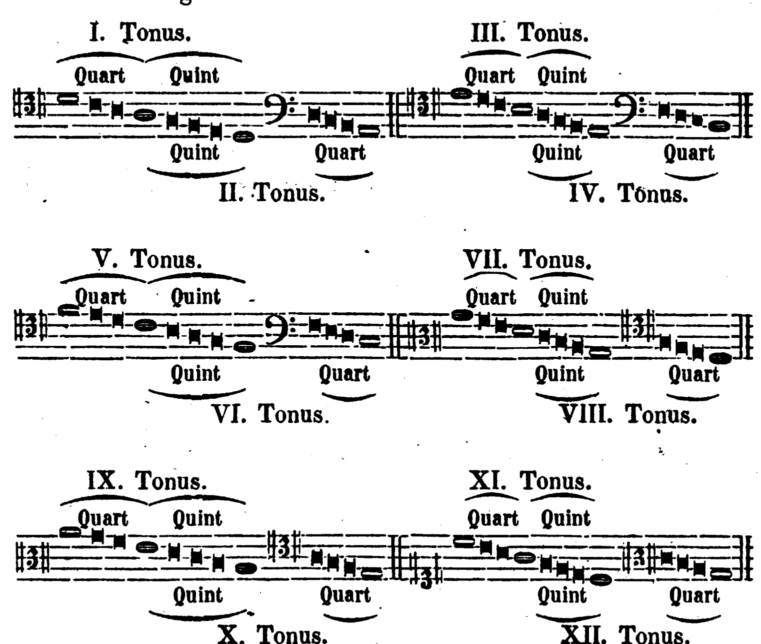
---

[1]) Bei dieser Theilung findet sich in der Tonleiter von h die verminderte Quint h — f und der Triton f — h. Weil diese Intervalle übel klingen, nimmt man sie nicht zur Bildung einer Tonart, und es bleiben sonach zwölf Zusammensetzungen.

[2]) *αὐθεντης*, echt, ursprünglich; wohl auch, weil sie die Grundlage der übrigen Tonarten abgeben.

[3]) *πλαγιος*, hergeleitet, entlehnt, aus den authentischen nämlich.

Folgende Uebersicht der zwölf Oktavengattungen wird das Gesagte erläutern:



Anmerk. Durch Gregor den Grossen hatten die Töne statt der früher üblichen Unmasse von Tonzeichen die Buchstaben a, b, c, d, e, f, g erhalten. B galt sowohl für h—b durum —, als auch für das eigentliche b — b molle —; und man bezeichnete letzteres mit einem gewöhnlichen b, ersteres oder h mit einem viereckigen — ♮ (b quadratum). Aus diesem entstand unser Auflösungszeichen. Guido von Arezzo, um 1002 geb., gab den 7 Tönen 6 Namen nach den Anfangssilben des Hymnus zum heiligen Joh. Baptist. Dieser Heilige galt als Patron der Sänger, weil er, wie Einige glauben, vox clamantis in deserto genannt wurde (? !); Andere beziehen den Ausdruck im Hymnus „sed reformasti genitus peremptae organa vocis“ auf die Thatsache, dass man den heil. Joh. B. vielfach um Aufhören oder Verhindern der Heiserkeit anflehte. Die Strophe heisst:

Ut queant laxis **Famuli** tuorum
Resonare fibris, **Solve** polluti
Mira gestorum **Labii** reatum,
Sancte Joannes.

Statt a, b, c, d, e, f, g nannte Guido die Tonreihe ut, re, mi, fa, sol, la. Da Guido die Silbe für den siebenten Ton ausliess, wurde seine Methode sehr verwickelt und umständlich. Jede Silbe konnte drei Töne bedeuten, wie folgende Zusammenstellung zeigt, da er ganze und halbe Töne gleichmässig untereinandersetzte:

	ut	re	mi	fa	sol	la
1.	c	d	e	f	g	a
2.	f	g	a	b	c	d
3.	g	a	h	c	d	e

Halbe Töne.

Eine solche Tonreihe nannte er Hexachord, Sechssaiter, und zwar das erste Hexachord natürlich, weil es weder b noch h hat, das zweite weich wegen des b, das dritte hart wegen h. Diese drei Hexachorde griffen ineinander in folgender Weise:

ut, re, mi, fa, sol, la.
g, a, h, c, d, e.
ut, re, mi, fa, sol, la.
c, d, e, f, g, a.
ut, re, mi, fa, sol, la.
f, g, a, b, c, d.

In dieser Mutation (Veränderung in Folge des Ineinandergreifens der Töne) bestand auch das Wesentliche der sogen. guidonischen Hand. Der Ton c konnte also z. B. fa, ut, sol heissen, je nachdem er in einem Hexachord lag; h wurde mi, b wurde fa genannt.

Erst im 17. Jahrhundert dachte man daran, auch für den siebenten Ton eine eigene Silbe zu nehmen, und man wählte für b die Silbe sa, für h si.

c d e f g a b h c . . .
ut re mi fa sol la sa si ut . . .

Diese Hammerschen Silben (Kilian Hammer, Schullehrer und Organist in Vohenstrauss führte sie ein) werden vorzüglich in Italien und Frankreich gebraucht, während die sehr schwie-

rige aretinische Solmisation (Gesangmethode) ein Ende nahm.

Diese Bemerkungen haben mehr geschichtliches Interesse, geben aber manchen Aufschluss beim Studium des diatonischen Tongeschlechtes. Für das chromatische und enharmonische Tongeschlecht ist diese Solmisation zwecklos.

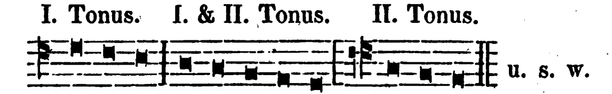
§. 13. Namen und Wesen der Kirchentonarten.

Die im vorigen § aufgeführten zwölf Oktavengattungen werden in zwei Klassen getheilt, in authentische und plagale. Statt der Ziffer erhielten die toni im 16. Jahrhundert durch Glareanus, Professor in Freiburg († 1563) griechische Namen, in folgender Weise: Modi authentici: I. Dorius, III. Phrygius, V. Lydius, VII. Mixolydius, IX. Aeolius, XI. Jonicus. Modi plagales: II. Hypodorius,[1] IV. Hypophrygius, VI. Hypolydius, VIII. Hypomixolydius, X. Hypoaeolius, XII. Hypojonicus.

Beim Vergleiche der authentischen Oktavengattungen mit den plagalen ergibt sich:[2]

1, Die authentischen sind aus einer Unterquint und Oberquart gebildet; bei den plagalen liegt die Quint oben und die Quart unten. Sie haben also gleiche Quarten und Quinten, nur haben diese bei der authentischen eine andere Lage als bei der plagalen.

2. Die authentische und ihre plagale Tonart mitsammen haben einen Umfang (ambitus) von eilf Noten. Fünf sind beiden gemein, drei hat jede eigens, z. B.



3. Der grosse Halbton liegt bei jedem der sechs Paare in Quart und Quint auf einer andern Stufe. Wird die Tonleiter von

---

[1]) Das ὑπο deutet auf die unten an den Grundton gefügte Quart.

[2]) Man habe das Schema in §. 12 vor Augen!



unten nach oben gezählt, so enthält folgende Tabelle die sehr wichtige Lage der Halbtöne.

Modi Auth. et Plagales.	Halbtöne der Quint,	Halbtöne der Quart.
I. und II.	Von der 2. zur 3.	Von der 2. zur 3.
III. „ IV.	„ „ 1. „ 2.	„ „ 1. „ 2.
V. „ VI.	„ „ 4. „ 5.	„ „ 3. „ 4.
VII. „ VIII.	„ „ 3. „ 4.	„ „ 2. „ 3.
IX. „ X.	„ „ 2. „ 3.	„ „ 1. „ 2.
XI. „ XII.	„ „ 3. „ 4.	„ „ 3. „ 4.

Im VII. und VIII. Tone z. B. ist also der Halbton der Quint von der Terz zur Quart, der Halbton der Quart von der Sekund zur Terz.

4. Der I. und VIII. (d—d), II. und IX. (a—a), III. und X. (e—e), VI. und XI. (c—c), VII. und XII. (g—g) Modus haben wohl gleiche Tonleiter, sind aber durch die verschiedene Lage des Halbtones und die Quinten- und Quartenzusammensetzungen leicht zu unterscheiden. Beim I., III., VII., IX., und XI. Ton folgt auf die Quint die Quart; beim II., VI., VIII., X. und XII. liegt die Quart unter der Quint.

5. Die ⬭ (weissen Noten) im Schema des §. 12 bezeichnen den Anfang die Mitte und das Ende jeder Tonart.

Die Anfangsnote jeder authentischen und der ihr entsprechenden plagalen Tonart heisst Grundton, Tonica, weil sich die Melodie auf ihn stützt, von ihm getragen wird. Sie heisst aber auch Finale (Schlussnote), weil jeder authent. und plagale Choralsatz regelmässig mit ihr schliesst.

Die Finalen sind demnach folgende:

I & II — III & IV — V & VI — VII & VIII — IX & X — XI & XII

re — mi — fa — fa — sol — la — ut

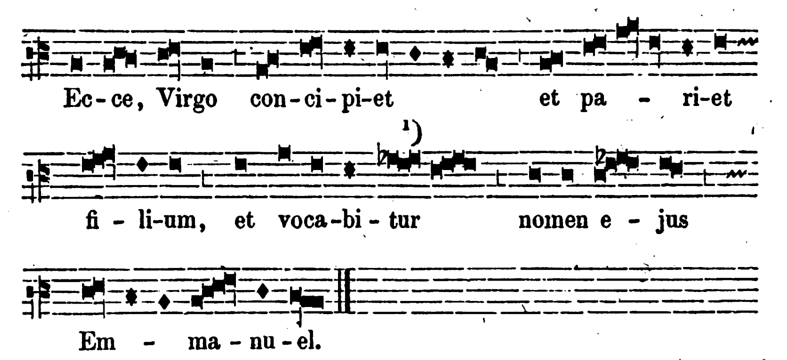
§. 14. Eintheilung der Kirchentonarten nach ihrem Tonumfang (ambitus).

Aus dem Tonumfang der authentischen und plagalen modi und aus verschiedenen Eigenthümlichkeiten in Verwendung der die Oktavengattung bestimmenden Töne ergeben sich neue Unterschiede bei den Choralgesängen:

Die Tonart ist:

1. Vollständig, tonus perfectus, wenn im authentischen modus der Gesang die Oktav der Finale berührt; oder — wenn die Melodie in der plagalen Tonart bis zur Quint oder Sext der Finale steigt und die Unterquart erreicht.

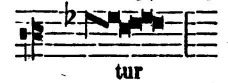
Beispiele: Folgende Communio des 4. Adventsonntages ist im I. Ton geschrieben, und enthält alle Töne des authentischen modus.



Das Offertorium „Benedictus" am Sonntag Quinquagesima, III. Toni; der Introitus „In medio" in comm. Doct., VI. Toni; das Offertorium „Exaltabo te" am Aschermittwoch, X. Toni, sind ausser vielen andern ebenfalls im Ton. perf. geschrieben.

---

[1]) Das Grad. Antv. 1599, dem diese Leseart entnommen ist, enthält an dieser Stelle, wie sonst noch häufig, die plica, (siehe §. 5).



2. Unvollständig, Tonus imperfectus, wenn die authent. Tonart nicht bis zur Oktav der Finale geht, oder die plagale die Quart unter der Finale nicht erreicht. Besonders die Antiphonen zu den Tagzeiten, die Lamentationen der Charwoche (VI. Toni) und viele kleinere Gesangsformeln, wie die Psalmintonationen, gehören hieher.

3. Mehr als vollständig, Tonus plusquamperfectus oder abundans, ist die authent. Tonart, wenn sie ihre Finale nach unten oder die Oktav der Finale nach oben um einen Ton überschreitet; die plagale, wenn sie der Quart unter der Finale noch einen Ton zufügt.

Im Hymnus „A solis ortus" zu Weihnachten (III. Toni) z. B. ist die Finale e dreimal nach unten überschritten, schon die Anfangsnote ist d. — Das 6. Resp. der Matutin am Charfreitag, VIII. Toni, mit der Finale g hat einmal c, also einen Ton unter der Quart. Die Antiphon zum Magn. in II. Vesp. ascens. Dni, II. Toni, hat ein g unter der Quart der Finale d.

4. Gemischt, Tonus mixtus, ist die Tonart, wenn sie ihren natürlichen ambitus um mehr als einen Ton nach unten oder oben überschreitet, so dass die authent. und plagale Tonart sich gleichsam vermischen. Als Beispiele seien angeführt: das Te Deum laudamus, in dem die Melodie mit den Worten „salvum fac populum" plötzlich vom III. Ton in den IV. übergeht, und bis zum Schlusse als Ton. III. und IV. mixtus sich bewegt. Die Fronleichnamssequenz „Lauda Sion" ist in ähnlicher Weise eine Mischung vom VII. und VIII. Ton; das Graduale „Tecum principium" in der ersten Messe zu Weihnachten bewegt sich ebenfalls im IX. und X. modus.

5. Untermischt, T. commixtus, nennt man eine Tonart, wenn Töne und Wendungen eines andern, authent. oder plagalen modus, der ihr nicht entspricht, in sie gemengt werden. Beispiele des T. commixtus sind selten; das Gradual-Alleluja am 4. Adventsonntage kann als Mischung des I. Ton. mit dem III. genommen werden.

6. Der Tonus wird communis perfectus genannt, wenn die authentische Tonart bis zur Unterquart der Finale (also in die plagale), die plagale bis zur Oktav der Finale (also in die authentische) reichen. Die Melodie umfasst dann die eilf Töne der authent. und ihrer plagalen Tonart. Beispiel: Die Ostersequenz „Victimae Paschali“ enthält die 11 Töne des I. und II. modus; von a, der Unterquart der Finale d, bis d, der Oktav der Finale. Das Graduale „Qui sedes“ am 3. Adventsonntag, VII. et VIII. Ton, geht von d bis g, und berührt die eilf Töne.

7. Regelmässig, regularis, ist eine Tonart, wenn sie mit der ihr eigenen Finale schliesst. Siehe §. 13. 5.

8. Unregelmässig, irregularis, heisst die Oktavengattung, wenn sie eine andere Finale als die eigene, hat.

Der Hymnus „Gloria laus“ am Palmsonntag ist offenbar im I. Tonus geschrieben, hat aber die Finale f statt d; gleiches findet sich beim Offertorium „Confitebor“ in der Bittwoche. Das Graduale „Benedictus“ in der zweiten Messe des Weihnachtsfestes schliesst in g, sollte als V. Toni in f schliessen. Man nennt die Tonart auch dann irregulär, wenn sie in ihrem ambitus Quarten- und Quintenverbindungen und solche melodische Sätze enthält, die an manchen Stellen eine andere Tonart vermuthen lassen, während der Hauptcharakter und die Finale auf eine bestimmte Tonart hinweisen. Solche Unregelmässigkeiten finden sich am häufigsten in den Gradual-Alleluja, da hier der freie, oft kühne Aufschwung der Melodie die strenge Regel gleichsam vergessen macht. Andere Beispiele sind noch: der Introitus am 5. Sonntag nach Pfingsten, IV. Toni, lässt bei den Worten „adjutor meus“ auf Ton. I. schliessen; im II. Resp. ad Matut. in festo Corp. Chr., II. Toni, sind der VI. und IX. Ton berührt. —

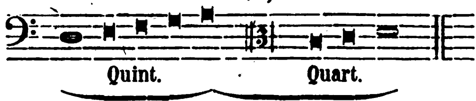
Wie die irregulären Tonstücke entstanden sind, wird vielleicht nach Behandlung der Paragraphe 15 — 17 klarer werden. Nähere Merkmale zur Unterscheidung der modi bezeichnet §. 19.

§. 15. Wesen und Eigenschaften des I. & II., III. & IV. Tonus.

Es gibt eine Grundregel beim Choralgesange, die bei den einzelnen Oktavengattungen angewendet werden muss: „Eine übermässige Quart, Tritonus, und eine verminderte Quint sind unzulässig im Choral, und müssen, wo sie dennoch sich finden, in reine Intervalle verwandelt werden.“

Diese Regel in Verbindung mit der Zusammensetzung der einzelnen Tonreihen macht folgende Bemerkungen über die einzelnen Oktavengattungen wünschenswerth:

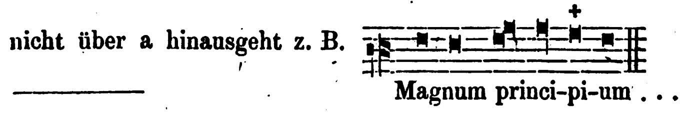
Modus I. dorius,[1]) authenticus.



Kleine Terz d—f, grosse Sext d–h, kleine Sept d—c ergeben sich aus der Tonleiter. Das h ist ihm wesentlich, da die obere Quart a—d den Halbton h—c von der 2. zur 3. Stufe haben muss. Be soll nur dann gesetzt werden, wenn der Triton zu vermeiden ist, oder die Melodie nicht über h hinausgeht. In der Communio am 4. Adventsonntage finden sich beide Fälle:



Die Figur d—a—b—a kehrt unzähligemal in den Gesängen des I. Tones wieder. Im Hymnus Ave maris stella jedoch ist die 3. Note nicht in b zu verwandeln, da sich die Melodie sogleich bis in die Oktav emporschwingt. Auch bei absteigender Melodie bleibt das h in der Regel, wenn der ambitus nicht über a hinausgeht z. B.



---

[1]) Die modi haben durch Glarean in Freiburg († 1563) diese griech. Namen erhalten, ohne mit den Tonarten der alten Griechen viel gemein zu haben.

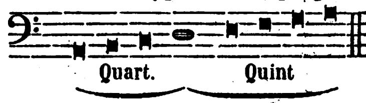
Bei der Unzahl von Gesängen I. Toni ist es unnöthig, noch mehr Beispiele für den Gebrauch des b aus älteren Chorbüchern anzuführen. Der I. Ton hat oft einen ganzen — nicht halben, weil die kleine Sept umgekehrt zur grossen Sekund wird — Ton unter der Finale. Man erinnere sich an das Ite Missa est in semid.:



, o — d.

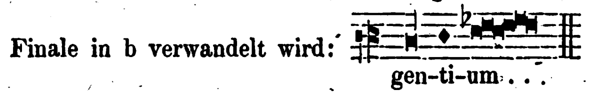
Durch die dorische Tonart wird Majestät, hehre Feier, gemässigte Freude ausgedrückt.

Modus II., hypodorius, plagalis.



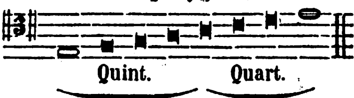
Kleine Terz, Sext und Sept.

Uebersteigt diese Tonart ihre Finale um eine Sext, so wird dieses h in b verwandelt; ausserdem bleibt immer h. Die sieben mit O beginnenden Antiphonen vor Weihnachten erstrecken sich bis zum a unter der Finale, und zeigen auch, wie die Sext der Finale in b verwandelt wird:



Der Charakter des II. Tones ist stille Trauer, Sehnsucht, Schmerz gepaart mit Gottvertrauen.

Modus III., phrygius, authent.



Hervorragende Intervalle: Der grosse Halbton e—f, die kleine Terz e—g. Das h als Quint der Finale wird sehr selten in b verwandelt, und wenn es geschieht, so ist der Tonus ein commixtus geworden. Das Offert. in Festo S. Joh. Ev. bietet ein Beispiel:

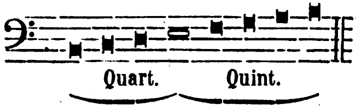


; ebenso am Schluss bei multiplicabitur.

Die phrygischen Choralgesänge haben oft weite Intervalle; Befehle, Drohungen, starke Gemüthsbewegungen sind ihrer Natur angemessen.

Die Finale wird oft um einen ganzen Ton, manchmal um eine grosse Terz nach unten überschritten.

Modus IV., hypophrygius, plag.



Die Halbtöne h — c und e — f, die kleinen Terzen h — d und e — g sind wesentlich. Selten erstrecken sich Gesänge des IV. Tones bis zur Unterquart, und dieser fehlende Halbton findet sich um so öfter oben angefügt, so dass der ambitus hypophrygischer Choräle mehr zwischen c — c sich bewegt. Wie und wo das b anzuwenden ist, lässt sich aus dem Introitus in Coena Domini „Nos autem gloriari“ ersehen:

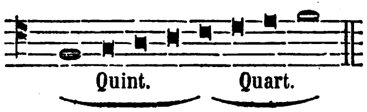


; ähnlich bei resurrectio und liberati.

Zum Ausdruck sanfter, klagender, wehmüthiger Worte eignet sich dieser modus besonders wegen des Halbtones e — f und des Ganztones a — g.

§. 16. Wesen und Eigenschaften des V. & VI., VII. & VIII. Tones.

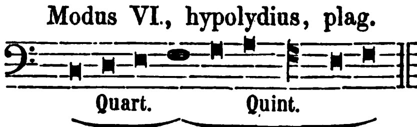
Modus V., lydius, auth.



Der echten, lydischen Tonart gab man in neuerer Zeit oft das b gleich als allgemeines Vorzeichen, so dass j e d e s vorkommende h in b verwandelt wird. Man glaubte wohl dem Ohre und dem neuen Tonsysteme eine Concession machen zu müssen, übersah aber, dass die ganze Lehre der Kirchenton-

arten confundirt zu werden droht, wenn man den XI. Ton, der von den ältern Harmonikern häufig in die Oberquart mit Vorzeichnung eines b versetzt wurde, mit dem V. Ton verwechselt. Unbewiesen ist selbst der Grundsatz: „so oft die Melodie abwärts gehe, müsse man b gebrauchen.“ Denn alle älteren Theoretiker und die Componisten der Glanzperiode harmonischen polyphonen Schaffens erhärten das Gegentheil. Freilich geschieht im V. Ton häufiger als in jedem anderen die Veränderung des h in b, weil f als Finale oft in Verbindung mit h tritt, und sonach der Triton entsteht. Wenn aber diess nicht der Fall ist, also auch beim fünften Psalmton, dann bleibt das ursprüngliche h. Gerade diess h verleiht dem Gesange jubelnden, triumphirenden Ausdruck, bekundet kühnes, beherztes Ringen und Streben, Verachtung einer an Weichlichkeit grenzenden Weichheit. Bei aufsteigender Tonleiter muss demnach immer h genommen werden, ausser wenn der Triton entstünde. Im Introitus de Comm. Virg. „Loquebar“ findet sich ausser dem Psalmton zu Beati und Gloria Patri noch ein h auf die Silbe is von testimoniis; diess muss bleiben! In der Antiphon zum Magn. der II. Vesp. in festo Corp. Chr. bleibt bei memoria immer h, obgleich alle übrigen h dieser Melodie, wegen des vorausgehenden oder nachfolgenden f, in b verwandelt werden, und hier die Regel von der Ausnahme überwogen wird.

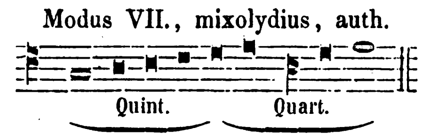
Modus VI., hypolydius, plag.



Die tiefere Lage und das häufigere b verleihen dem VI. Ton liebliche Weichheit, andächtige Herzensstimmung, sanfte Trauer.

Die hypolydische Tonreihe stimmt zufällig mit unserer C-Skala, und daher mit allen Durtonleitern überein; auch steigt sie öfters um einen Ton über die Quint der Finale hinaus. Die Lamentationen der Charwoche, der Introitus in Missa Def., der Introitus in Comm. Doct. „In medio Ecclesiae“ kennzeichnen am besten das Wesen, die rechte Anwendung und Wirkung des VI Tones.

Modus VII., mixolydius, auth.

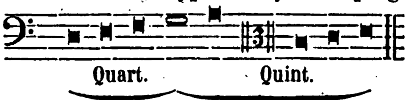


Selten reicht dieser Ton bis zur Oktav der Finale (ein Beispiel dafür ist das Graduale „Oculi omnium" am Fronleichnamsfeste), fügt aber um so öfter einen ganzen Ton (weil ja die Septime eine kleine, g — f, ist) unter der Finale hinzu. Gerade diess f verleiht dem mixolyd. Tone einen gewissen Reiz, wie L. Schneider schön sagt:[1]) „O, so ein f und c in g, a, g, f, g (Mod. VII.) und f, e, d, c, d (Mod. I.) ist ein wahres Labsal, und wenn man auch kurz vorher die Ouverture aus der Zauberflöte oder die arrangirte C-moll-Symphonie Beethovens gespielt hat, wie ich das Alles schon gethan."

Dominica III. in Quadr. findet sich im Introitus bei „pauper" das b zur Vermeidung des Triton; gleich darauf folgt h. Ueberhaupt kömmt bei Gesängen des VII. Tones selten die Relation f — h vor.

Majestät, Erhabenheit, Freude sind diesem Tone eigen; man vgl. den Intr. „Puer natus" in Nativ. Domini. Aber auch rührende, erschütternde Gefühle lassen sich gut ausdrücken, wie in der Antiphon „Exaudi nos" am Aschermittwoch.

Modus VIII., hypomixolydius, plag.



Kleine Terz d—f, **grosse** Sext d—h, **kleine** Sept oder **grosse** Sekund d — c.

Das c unter der Tonleiter findet sich häufig, so auch z. B. im Hymnus „Iste Confessor."

Die Tonleiter des VIII. ist mit der des I. Tones gleich, aber die melodischen Phrasen sind in beiden verschieden, sowie auch

---

[1]) In einem Brief an H. Oberhoffer in Luxemburg, mitgetheilt im III. Jahrg. der Cäcilia, 1864, Nr. 3.

die Finale. Das b, welches nur des Tritons halber angewendet wird, ist im VIII. Ton nicht so häufig als im I.

Auffallend viel Choralgesänge sind im VIII. modus geschrieben. Die Alten nannten ihn kräftig, männlich. Der VII. und VIII. Ton sind, besonders in längeren Gesängen, gerne gemischt; z. B. in der Sequenz „Lauda Sion."

§. 17. Wesen und Eigenschaften des IX. & X., XI. & XII. Tones.

Anmerk. Für die meisten Choralgesänge reicht die Eintheilung in die sogenannten 8 modi ecclesiastici, Kirchentonarten, aus. Im 12. und 13. Jahrh., bei grösserer Entwicklung der Harmonie, wurden 4 neue Tonarten gebildet, deren Ursprung sich auf dreierlei Weise erklären lässt. 1) Setzt man dem I., II., V. und VI. modus ein b vor, so ist die Folge der Halbtöne und die Theilung der Quint und Quart gleich dem IX., X. XI. und XII. Ton; z. B.

d, e, f, g, a, b, c = I. T. mit b.
a, h, c, d, e, f, g = IX. Ton.

2) Gebraucht man die III. und VII. Tonart, die authentisch sind, als plagale, so ergibt sich der X. und XII. Ton; z. B.

Quint. Quart.
III. Ton: e, f, g, a, h, c, d, e; authent.
X. Ton: e, f, g, a, h, c, d, e; plagal.
Quart. Quint.

Wird aber der II. und VI. modus, die plagaler Natur sind, authentisch gebraucht, so erhält man den IX. und XI. Ton; z. B.

Quart. Quint.
II. Ton: a, h, c, d, e, f, g, a; plagal.
IX. Ton: a, h, c, d, e, f, g, a; authent.
Quint. Quart.

3) Am natürlichsten lassen sich die 4 neueren Oktavengattungen so erklären: Nachdem man auf die Töne d, e, f, g je zwei Tonarten gebildet, eine auth. und plag., musste es bald befremden, warum nicht auch auf a, h, c in ähnlicher



Weise Oktavengattungen im Gebrauche seien. Man bildete daher auf a den IX. und X. modus, auf h den XI. und XII., auf c den XIII. und XIV. Und wirklich finden sich bei vielen Theoretikern der älteren Zeit 14 modi behandelt. Allein unter diesen 14 lassen sich der XI. und XII. auf h mit der Grundregel des Tritonverbotes nicht vereinbaren, h — f, f — h klingt harmonisch und melodisch unrein, er fällt demnach weg, und es reduciren sich die 14 modi auf 12.

Der XI. und IX. modus wurden später Grundlage des heutigen Tonsystems, und zwar der XI. für die Durtonarten, der IX. mit kleinen Veränderungen für die Molltonarten. Ganz können diese vier Oktavengattungen nicht entbehrt werden, und manche grössere, ausgedehntere Choralgesänge bewegen sich an vielen Stellen in einer derselben. Die alten Meister harmonischer Tonwerke bedienen sich besonders des XI. und XII., aber auch des IX. und X. Modus sehr gerne.

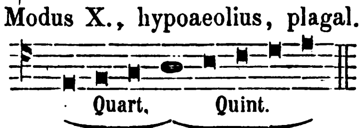
Modus IX., aeolius, authent.



Kleine Terz und Sext geben ihm lieblich ernsten Charakter.

Ein sehr schönes Beispiel des IX. Tones, freilich schon etwas mit dem X. vermischt, bietet das Grad. „Hodie scietis" in Vig. Nat. Domini. Nur einmal auf der Silbe et bei veniet steht b, da bald f folgt; sonst immer das charakteristische h.

Modus X., hypoaeolius, plagal.

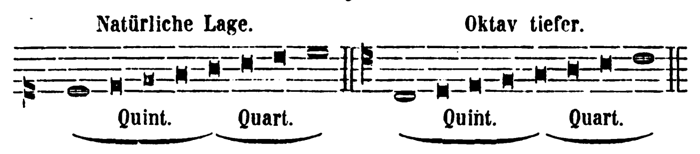


Der Halbton e — f, die kleine Terz und Sext geben ihm, wo er rein auftritt, einen traurigen, düstern, wehmüthigen Charakter. Ein Muster des hypoaeolischen modus ist das Offertor. „Exaltabo te," fer. IV. cinerum. Das b wird sehr selten vorkommen, und kann nur durch das Ausweichen in eine andere Tonart und den Zusammenstoss mit f gerechtfertigt werden.

Der IX. und X. Ton sind zu besserer Wirkung oft miteinander gemischt. Durch dieses Ineinandergreifen, noch mehr

durch das Herbeiziehen der phrygischen oder mixolydischen Tonart, schwindet der schwermüthige Charakter, und geht ins Liebliche und Zärtliche über. Beispiele sind: das Graduale bei der I. Messe zu Weihnachten; besonders der Vers „Dixit Dominus," während das Alleluja und der Anfang Tecum principium nach den verschiedensten modis hindeuten. Das Graduale „Haec dies" am Ostertage, die Communio „Cantabo Domino" Dominica II. post Pentec. etc. geben deutlichen Aufschluss über die Schönheiten des aeolischen Modus.

Modus XI., jonicus, auth.



„In den jonischen Melodieen spricht sich Kraft, Heiterkeit des Geistes und Glaubensmuth aus."

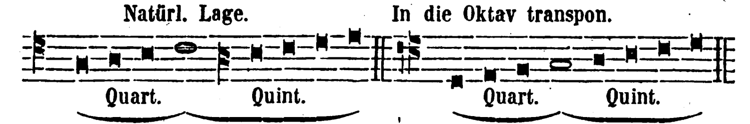
So oft nun dieser modus und sein plagaler bei harmonischen Compositionen in Anwendung kommen, besonders in die Oberquart oder Unterquint mit einem b transponirt, ebenso selten finden sie sich in den einfachen, gregorianischen Gesängen. Freilich sind alle gregorianischen Gesänge, welche ein b nach dem Schlüssel vorgezeichnet haben, als Transpositionen zu betrachten, aber nicht immer als Versetzungen des XI. und XII. Tones, wenn auch beide selten in natürlicher Lage vorkommen. [1])

Das Sanctus, Benedictus, Agnus Dei der Missa in semid., das Alma Redemptoris, das solemne Ite missa est gehören dem transponirten jonischen modus an.

---

[1]) Das Ite Missa est temp. Pasch., das Einige, allen alten röm. Chorbüchern entgegen, versetzen und dann zum 12. resp. 14. Ton rechnen, sowie das Responsorium br. ad Horas tempore Paschali, das die Directorien mit dem F-Schlüssel notiren, konnte ich nicht für jonische oder hypojonische Gesänge erkennen. Dagegen existirt in einigen Choralbüchern ein Salve Regina, in Mettenleiter's Enchiridion S. 71, das dem reinen XI. Ton angehört.

Modus XII., hypojonicus, plagal.



Diese Tonleiter unterscheidet sich von der des VII. modus durch die Finale c, und die Theilung bei c statt bei d. Dem XII. modus gehört nach einigen Ausgaben die Antiphon Ave Regina zu; öfters findet sie sich aber ohne b Vorzeichnung mit dem F-Schlüssel, und ist dann VI. Toni.

Anmerk. Das neue „*Officium de Immaculata Conceptione B. M. V. modis gregorianis uptatum*“ enthält einige Gesänge mit Vorzeichnung eines b, die man zum jonischen modus rechnen könnte, wenn nicht der 5. Psalmton bei der Antiphon „Tu gloria“ zwänge, den Tonus lydius anzunehmen. Hier ist das System der 12 resp. 14 Tonarten auf das von 8 Tonarten in folgender Weise reducirt: Setzt man den ersten sechs Tonarten ein b voraus, so kommt beim 1. Ton das Tonverhältniss des 9., beim 2. das des 10. etc. zum Vorschein, — diess b aber wird dann wesentlich, wie Tabelle zeigt: (s. §. 17, S. 36 Nro. 1 der Anmerk.)

	1	2	3	4	5	6	7	8	
1.	d	e	f	g	a	b	c	d	I.
9.	a	h	c	d	e	f	g	a	
2.	a	b	c	d	e	f	g	a	II.
10.	e	f	g	a	h	c	d	e	
3.	e	f	g	a	b	c	d	e	III.
11.	h	c	d	e	f	g	a	h	
4.	b	c	d	e	f	g	a	b	IV.
12.	f	g	a	h	c	d	e	f	
5.	f	g	a	b	c	d	e	f	V.
13.	c	d	e	f	g	a	h	c	
6.	c	d	e	f	g	a	b	c	VI.
14.	g	a	h	c	d	e	f	g	

Nach diesem System könnten also die ersten 6 modi gebraucht werden, einmal mit wesentlichem b, und einmal mit h. Um diese 6 Tonarten mit b von den andern ohne b unterscheiden zu können, nennt man sie nach dem obigen Schema 9., 10. etc. Ton, obwohl sie es streng genommen nicht sind. So bezeichnen auch die Mechlinerchoralwerke die modi der einzelnen Gesänge.

§. 18. Anwendung der Diësis.

Aus den bisher entwickelten Grundsätzen folgt deutlich, dass ausser b vor h kein Zeichen der Vertiefung[1]) oder Erhöhung in den Choralmelodien vorkommen dürfe. Da gewichtige Stimmen, besonders in neuerer Zeit, in Theorie und Praxis für die diësis aufgetreten sind, so dürfte die Hinweisung auf die Aussprüche einiger hervorragender musikal. Gelehrten früherer und jetziger Zeit hier am Platze sein. Der gegentheiligen Ansicht gegenüber besteht die Behauptung: der greg. Gesang müsse streng nach den Noten, ohne ♯ oder ♭ bei irgend einem Tone, gesungen werden, noch immer am meisten zu Recht, so lange wenigstens, bis der Beweis nicht geliefert ist, dass man von jeher ♯ oder ♭, besonders bei Schlüssen (Cadenzen) im einfachen greg. Choral angewendet habe.

Pater Martini, † 1784, ein zu seiner Zeit von ganz Europa bewunderter Mann, schreibt: „der Cantus firmus ist, nach dem Zeugniss der ersten Künstler, einzig im diatonischen Tongeschlecht verfasst. Daher nimmt er auch nicht den Schein von den Accidentien ♯ und ♭ an, ausser um von f aufwärts den Triton, und abwärts die falsche Quint zu vermeiden.“ — Wer des gelehrten Fürstabtes Gerbert, † 1693, scriptores und de cantu et musica s., zwei monumentale Werke, besitzt, kann sich selbst Beweise genug für unsere Behauptung verschaffen.

---

[1]) Beim Hymnus „Jesu redemptor“ steht in der dritten Verszeile nach vielen Lesearten ein ♭ vor e. Die Ursache davon ist die Transposition der im I. Ton geschriebenen Choralmelodie in die Oberquart mit ♭. Diess „es“ ist also eigentlich ♭ vor h des Tritons halber.



Baini, der Biograph Palestrina's, ein gründlicher Kenner der alten Musik und ihrer Tonarten, klagt in seinen memorie stor. — crit.: „Man ist so weit gegangen, dass man auch dem e ein ♭ vorsetzt, und, um nicht mit sich in Widerspruch zu gerathen, auch a um einen halben Ton erniedrigt. Ja, man hat, die Natur des Chorals ganz misskennend, bald da, bald dort ♭, ♮, ♯ gesetzt..."

Choron, † 1834, von dem man rühmt, es habe kein theoret. Werk über Musik gegeben, das er nicht in der Originalsprache gelesen und studirt, schreibt:[1]) „Der Choralgesang unterscheidet sich von der modernen Musik wesentlich durch die Tonfolge, und hat mit ihr nur zufällige Aehnlichkeit.... Man fehlt weit, wenn man die Tonarten des Chorals durch die der Figuralmusik erklärt..."

Die Autoren der Mechlinerchoralwerke Duval, Bogaërts u. A., Janssen in seiner von Smeddink deutsch bearbeiteten Choralllehre, und die ganze belgische, sowie theilweise auch die französische Schule huldigen dieser Ansicht. Wenn man sich auf die alten Meister, die in der polyphonen Bearbeitung von Choralmelodieen manchmal den zufälligen Halbton gebrauchen, beruft, so übersieht man, dass die nämlichen Melodieen, wenn eine andere Stimme dieselben zum 2. oder 3. mal aufnimmt, im ganzen Ton vorkommen; abgesehen davon, dass ebensoviele, wenn nicht mehr Compositionen zu finden sind, die gerade da, wo die Anhänger des chroma einen halben Ton setzen würden, einen ganzen gebrauchen.[2])

Dr. Proske, der in seiner Einleitung zur mus. div. und im Werke selbst die genaueste Anleitung gibt, wo und wann ♯ oder ♮ oder ♭ in harmonischen Gesängen gebraucht werden dürfen, hielt in Folge seiner ausgedehnten Studien über das Wesen der

---

[1]) Nouv. man. compl. de musique; P. II. T. III. L. 8.

[2]) Diese Behauptungen mit Beispielen zu belegen, ist hier der Platz nicht. Benz hat sie theilweise begründet im Organ für kirchliche Tonkunst von Ortlieb, II. Jahrg., Nro. 9, 1853. Auch Seidler liefert gegen Stehlins Aufstellung triftige Beweise im I. Jahrg. der Caecilia von H. Oberhoffer, 1862, pag. 72 und 102.

alten Tonarten mit eiserner Consequenz an der gänzlichen Ausschliessung der diësis im gregorianischen Choral fest. Und wenn derselbe im 2. Bande der musica divina nach S. 56 der Einleitung es als seine Pflicht erklärt, „auf Mettenleiters Enchiridion chorale mit Orgelbegleitung hinzuweisen, als auf ein Werk des gediegensten Fleisses, dessen Benützung ... der besten Empfehlung würdig ist," so haben Beide theoretisch und praktisch ihre übereinstimmende Ansicht in diesem wichtigen Punkte genugsam ausgesprochen. — „Die Uebereinstimmung sowohl der alten musikalischen Schriftsteller, als auch der ältesten übersetzbaren Tonschriften liefert den unumstösslichen Beweis, dass das chromatische und enharmonische Tongeschlecht vom römischen Kirchengesang gänzlich ausgeschlossen war." [1])

Uebrigens sind die Vertreter der Diësis unter sich selbst nicht einig, und widersprechen sich oft bei ihren Versuchen, bestimmte Regeln aufzustellen.

> Ludw. Schneider (✝ 1864) sagt in einem Briefe: [2]) „Eins muss ich Ihnen dringend an's Herz legen: die Diësis gänzlich für immer und ewig aus dem greg. Gesang zu verbannen, und das Kreuz so zu fliehen, wie es der Teufel flieht. Alles, was zu ihrer Rechtfertigung gesagt worden ist und noch gesagt wird, ist eitel, Täuschung und Sophisma ... Zwischen der Musik ausser der Kirche und dem lit. Gesang besteht und muss bestehen eine unübersteigliche Scheidewand, wie zwischen Himmel und Erde, wie zwischen einem weltlichen wenn auch sehr frugalen — Gastmahle und dem heil. Abendmahle. Diese Scheidewand aber fällt, in melodischer Hinsicht, mit der Diësis, in harmonischer Beziehung mit der nicht streng leitertreuen Orgelbegleitung zusammen... Ich bitte Sie ... sich nicht zu ärgern an dem einfachen, ernsten, streng diatonischen, ächt armen Christusgewande des liturgischen Gesanges."

---

[1]) Sängerschule St. Gallens von P. Anselm Schubiger. Einsiedeln. 1858. Seite 18. Das ganze, gründliche Werk liefert noch mehr Zeugnisse.

[2]) Siehe Seite 35, Anmerk. 1.



§. 19. Merkmale der Kirchentonarten.

Um zu erkennen, in welchem Tone eine Choralmelodie geschrieben sei, hat man drei Merkmale:

1. Den Ambitus. Er deutet an, welcher Tonleiter die Melodie angehöre, ob diese Tonleiter ganz oder theilweise in ihr enthalten sei; er verursacht auch die Unterscheidung der modi in perfecte etc. nach §. 14., Seite 28. und 29.

2. Die Finale. Sie gibt regelmässig den sichersten Aufschluss über den modus einer Choralmelodie. Siehe §. 13. S. 27.

3. Die Dominante.[1]) Sie ist der im Tonstück herrschende Ton, und ist bei jedem modus eine andere, hilft darum auch vorzüglich zum Auffinden des modus. Die Tabelle stellt die Finalen und Dominanten der 12 Oktavengattungen zusammen:

Toni.	Final.	Domin.	Toni.	Final.	Domin.
I.	d	a	VII.	g	d
II.	d	f	VIII.	g	c
III.	e	c	IX.	a	e
IV.	e	a	X.	a	c
V.	f	c	XI.	c	g
VI.	f	a	XII.	c	e

Um die plagalen Töne von den authent. zu unterscheiden — beide haben gleiche Finalen — sehe man also, ob mehr als Ein Ton unter der Finale vorkommt, und wie die Dominante heisst.

Finale und Dominante miteinander geben die Repercussion, Wiederschlag, d. h. Intervalle, die in den einzelnen modis häufig vorkommen. Nach obiger Tabelle ist also die Repercussion: des I. Tones re-la, II. re-fa, III. mi-ut, IV. mi-la, V. fa-ut, VI. fa-la, VII. sol-re, VIII. sol-ut, IX. la-mi, X. la-ut, XI. ut-sol, XII. ut-mi.

[1]) Im neuern Tonsystem ist Dominante die Quint der Tonica, des Grundtones; und zwar hauptsächlich die Quint nach oben, z. B. von c ist g die Oberdominante, f die Unterdominante.

Ist man nach Anwendung dieser Merkmale *noch* im Zweifel über den Tonus, so können folgende Anhaltspunkte benützt werden: 1) Man suche in der gegebenen Choralmelodie nach dem Intervall der Quint oder Quart, und beachte in demselben die *Lage der Halbtöne* nach pag. 27. 2) Die *authent.* Tonarten gehen *allmählig* zur Finale über, die *plagalen* oft *sprungweise.* 3) Wird die Quint ober der Finale besonders *scharf* hervorgehoben, so ist die Tonart *authentisch.*

§. 20. Transposition.

Ist eine Choralmelodie dem Stimmumfange des ausführenden Sängers nicht entsprechend, weil sie zu hoch oder tief gesetzt ist, so kann man sie *transponiren*, der gewünschten Höhe oder Tiefe anpassen. — Da durch dieses Verfahren der Charakter der alten Tonarten, die bestimmte Aufeinanderfolge der ganzen und halben Töne, gewahrt bleibt, wenn nur die Versetzungszeichen am rechten Platze angebracht werden, so ist Nichts mit Grund dagegen einzuwenden. *Die Tonlage ändert nur die Klangfarbe.*

Die Dominante des *ersten* Tones, la, ist schon von Alters her, als *gemeinschaftliche* Dominante für die acht Kirchentonarten, besonders bei den Psalmen mit ihren Antiphonen, gewählt worden. Daraus ergeben sich statt der *natürlichen* Tonreihen, folgende *transponirte*, in denen die Lage der Halbtöne nicht von der jedem modus eigenen Folge abweicht.

		1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
I.	T.	**d**	e	f	g	**a**	h	c	d
II.	T.	cis	dis	e	**fis**	gis	**a**	h	cis
III.	T.	**cis**	d	e	fis	gis	**a**	h	cis
IV.	T.	h	c	d	**e**	f	g	**a**	h
V.	T.	**d**	e	fis	gis	**a**	h	cis	d
VI.	T.	c	d	e	**f**	g	**a**	h	c

VII. T. **d** e fis g **a** h c d

VIII. T. h cis d **e** fis gis **a** h

a ist demnach überall Dominante, die übrigen fettgedruckten Buchstaben sind die Finalen, die Bogen zeigen die Lage der Halbtöne an.

In vielen Fällen reicht aber diese einzige Transpositionsart nicht aus. Um jede nothwendige oder wünschenswerthe Transposition leicht und sicher ausführen zu lernen, sind in folgender Tabelle mehrere Arten von Versetzung der modi angegeben. Die Zahl der Vorzeichen, die Finale, Dominante, die Unterquart bei den plagalen modis sind beigefügt. [1])

Transponirte Oktavengattungen.

	Authentische. Finale.	Dominante.	Zahl der Vorzeichen.	Plagale. Finale.	Dominante.	Unterquart.	Zahl der Vorzeichen.	
Tonus I. Fin.d-Dom.a.	e (es)	h (b)	2 ♯ (5 b)	e (es)	g (ges)	h (b)	2 ♯ (5 b)	Tonus II. Fin.d-Dom.f.
	f (fis)	c (cis)	3 b (4 ♯)	f (fis)	as (a)	c (cis)	3 b (4 ♯)	
	c (cis)	g (gis)	2 b (5 ♯)	g (gis)	b (h)	d (dis)	1 b (6 ♯)	
	—	—	—	a (as	c (ces)	e (es)	1 ♯ (6 b)	
Tonus III. F.e-D.c.	f (fis)	des (d)	5 b (2 ♯)	f (fis)	b (h)	c (cis)	5 b (2 ♯)	Tonus IV. F.e-D.a.
	d (dis)	b (h)	2 b (5 ♯)	g (gis)	c (cis)	d (dis)	3 b (4 ♯)	
	c (cis)	as (a)	4 b (3 ♯)	d (dis)	g (gis)	a (ais)	2 b (5 ♯)	
Tonus V. Fin.f-Dom.c.	g (ges)	d (des)	2 ♯ (5 b)	e (es)	gis (g)	h (b)	5 ♯ (2 b)	Tonus VI. Fin.f-Dom.a.
	e (es)	h (b)	5 ♯ (2 b)	g (ges)	h (b)	d (des)	2 ♯ (5 b)	
	d (des)	a (as)	3 ♯ (4 b)	a (as)	cis (c)	e (es)	4 ♯ (3 b)	
	c	g	1 ♯	h (b)	dis (d)	fis (f)	6 ♯ (1 b)	
Tonus VII. Fin. g-Dom. d.	f (fis)	c (cis)	2 b (5 ♯)	a (as)	d (des)	e (es)	2 ♯ (5 b)	Tonus VIII. Fin. g-Dom. c.
	e (es)	h (b)	3 ♯ (4 b)	f (fis)	b (h)	c (cis)	2 b (5 ♯)	
	d (des)	a (as)	1 ♯ (6 b)	e (es)	a (as)	h (b)	3 ♯ (4 b)	
	c	g	1 b	d (des)	g (ges)	a (as)	1 ♯ (6 b)	
	h (b)	fis (f)	4 ♯ (3 b)	h (b)	e (es)	fis (f)	4 ♯ (3 b)	

[1]) Die erse Note, welche erhöht wird, ist f. Die andern folgen in aufsteigenden Quinten, nämlich: f-c-g-d-a-e-h. Die erste Note, welche vertieft wird, ist h. Die andern folgen in aufsteigenden Quarten, nämlich: h-e-a-d-g-c-f.

Mit Hilfe dieser Tabelle lässt sich nicht nur eine transponirte Tonart auf ihre natürliche Lage zurückführen, sondern auch jede zu hohe oder zu tiefe Stimmlage den Umständen anpassen. Z. B. ein Tonstück VII. Toni soll um eine kleine Terz tiefer genommen werden. — Die Finale VII. Toni ist g, die Dominante d; die transponirte Finale also e, die Dom. h, die Zahl der Vorzeichen 3 ♯, fis, cis und gis. — Ein Tonstück schliesst in f, hat 3 b, b, es, as als Vorzeichen, und die Dominante as. Welchem Tone ist es beizuzählen? — Dem II., weil es die Transposition der Fin. d, der Dom. f und der Unterquart a ist. —

Verbindet sich mit dem Studium dieser Transpositionstabelle auch noch die geläufige Kenntniss aller sieben Schlüssel, so braucht man, um ein Tonstück beliebig zu transponiren, keine einzige Note zu verändern; jede Tonlage wird durch den passenden Schlüssel und die Anwendung der nothwendigen Vorzeichen hergestellt und ausgeführt.

Diese letztere Uebung ist besonders für die Aufführung der polyphonen Kirchenmusik sehr wichtig, ja unentbehrlich.

Folgender Satz z. B. 

soll um eine kleine Terz tiefer gesungen werden. Aendere den [Violinschlüssel] in [Schlüssel] und setze 3 ♯ als allgemeines Vorzeichen.

Um einen Ton tiefer? — Statt des [Violinschlüssel] den [Schlüssel] und 2 b.

Solche Beispiele sollten recht viele geübt werden, damit man sich daran gewöhnt, einen bestimmten Ton dem Ohre einzuprägen, und nicht gedankenlos die Notenzeichen, ohne Rücksicht, ob sie mit dem Ton übereinstimmen oder nicht, nur als allgemeine Wegweiser und Nothbehelfe zu betrachten, damit man nicht aufwärts singe, wenn rückwärts zu singen ist u. s. w. Mit der Note soll immer die Vorstellung des durch sie bezeichneten Tones dem Geiste, Ohre und der Stimme gegenwärtig sein. —

b) Praktischer Theil.

§. 21. Quellen.

Die Bücher, in welchen der die gesammte katholische Liturgie umfassende Choralgesang enthalten ist, lassen sich auf folgende reduciren:

1. Das **Missale Romanum**, Messbuch, enthält die nothwendigsten Intonationen des Priesters und den Praefationsgesang. Pius V. gab 1570 das auf Befehl des Concils von Trient verbesserte Missale heraus, unter Clemens VIII. 1604 und Urban VIII. 1634 erschienen nochmal revidirte Ausgaben. Greg. XIII. hatte Palestrina mit der Correctur der gregor. Gesänge beauftragt, und dieser übernahm auch das Graduale und Antiphonarium, ohne sie zu vollenden. Sein Schüler Guidetti arbeitete die andern Choralgesänge aus. Für das Missale hatte Guidetti die Praefationen geliefert, und gab sie 1588 eigens heraus.

Unter den älteren Missalausgaben sind folgende[1]) zu erwähnen: Missale Rom. Antverp. 1605, 1682; Aug. Vindelic. 1727 und 1751; Campid. 1708, 1720; Constant. 1613; Monach. 1692; Salisb. 1671; Tulli Leuc. 1662; Venet. 1623, 1725, 1730, 1746.

2. Das **Graduale Romanum** enthält die Introitus, Graduale, Offertorien, Communionen des ganzen Kirchenjahres, sowie die Choräle zur heil. Messe der verschiedenen Feste. Palestrina, der grosse Meister des polyphonen Gesanges, war, nach Baini's Bemerkung, „wie ein Kind, als er mit ungeweihter Hand den Gesang der Väter und Kirchenlehrer betasten wollte.“ Auf Befehl Paul V. corrigirte Rog. Giovanelli das Grad. Rom. und gab es in den Jahren 1614 und 1615 zu Rom in der mediceischen Offizin in Druck. Diess ist die beste Ausgabe.

Ausserdem sind noch zu nennen: Grad. Rom. Antv. 1599; Ingolst. 1618; Venet. 1652, 1712, 1779.

---

[1]) Beinahe alle in diesem § angegebenen Choralbücher, Antiph., Grad. etc. wurden vom Verfasser zur Vergleichung benützt.



3. **Pontificale Romanum** heisst jenes Buch, welches die dem Bischof zustehenden gottesdienstlichen Verrichtungen enthält. Die Ausgabe von Clemens VIII. 1596 gilt als Norm für alle späteren; z. B. Antv. 1627 und 1663; Rom. 1645, 1658; Venet. 1770, 1772. Das in Venedig 1582 gedruckte Pont. hat mehr historischen Werth. —

Gleiche Bestimmung wie das Pont. hat auch das Ceremoniale Episcoporum. Zu Rom, Venedig, Kempten, Antwerpen etc. wurden Ausgaben desselben veranstaltet.

4. Im **Rituale Romanum** finden sich die dem Priester zustehenden Culthandlungen. Paul V. gab es im J. 1614 heraus, durch Benedikt XIV. wurde es vermehrt. Dadurch sollte möglichst gleiche Ritusform bezweckt werden. In Deutschland hat beinahe jede Diöcese ihr eigenes Ritual, oft sogar ohne Approbation des apost. Stuhles; doch ist den meisten das römische Ritual zu Grunde gelegt. Ausser den zahlreichen Diöcesanritualen ist das Rit. Rom. Venetiis 1762 zu nennen. —

Aus dem Rit. gibt es noch besondere Auszüge, wozu das Processionale Rom. gehört. Eine Ausgabe von Antwerpen 1629 ist sehr verbreitet.

5. Das **Antiphonarium Romanum** umfasst die Antiphonen zu Matutin, Laudes und Vesper, die Invitatorien und Responsorien zur Matutin, die Toni Psalmorum etc. [1])

6. Im **Psalterium Romanum chorale** stehen die Psalmen zum „Officium de tempore" während der Woche, sowie die Hymnen des ganzen Kirchenjahres nebst dem Officium defunctorum. [2])

Aus dem Psalterium wurden die Hymnen abgesondert, und in eigenen, oft prachtvollen Folianten herausgegeben. [3])

---

[1]) Aeltere Ausgaben: Antv. 1573, 1611; Venetiis 1580, 1652, 1695, 1701.

[2]) Unter vielen Ausgaben sind nennenswerth: Antv. 1609. 1611, 1664; Rom. 1678; Salisburg. 1683; Venet. 1606, 1656, 1705, 1737, und noch öfter.

[3]) Solche Ausgaben sind: Venet. 1644; Antv. 1644; Salisb. 1684. Die harmon. contrap. Arbeit Palestrina's „Hymni totius anni, etc." Romae 1589, Fol. leistet bei der Wiedergabe der Hymnen die besten Dienste. Ebenso Vittoria Th. L., Hymni totius anni. Romae. 1581. 4.



7. Das **Directorium chori** kann als Normalbuch für die Intonationen des Priesters, Hebdomadar's und Cantor's gelten. Guidetti brachte dasselbe im Jahre 1581 zu Stande und 1589 erschien die 2. Auflage, und später noch mehrere Ausgaben, von denen, als massgebend, vier genannt werden müssen: Romae 1589; Romae 1615; Monachii 1618; und die letzte emendirte Ausgabe, Romae 1737 in 4. In diesem „Choralhandbuch" stehen die Angaben der treffenden Psalmtöne für das ganze Kirchenjahr, die Gesangsweisen des „Venite exultemus", der Psalmen, Versikel, Lectionen, Te Deum, Orationen, Litaneien, Gloria, Ite missa est, etc. etc. Da sich die vier Ausgaben in zweifelhaften Stellen meistens berichtigen und ergänzen, so können sie die sicherste Grundlage, wenigstens für den accentus, abgeben.

In neuerer Zeit sind diese alten Chorbücher in den verschiedensten Sammlungen wiedergegeben worden. So existiren Vesperale (alle Vespern des ganzen Kirchenjahres in praktischer, übersichtlicher Anordnung vereinigend), Officia hebdomadae s. (alle Verrichtungen während der heiligen Charwoche enthaltend), Kyriale, Officia defunctorum, nativitatis etc., etc. [1])

Anmerk. Wer sich gründlicher mit dem Studium des greg. Chorals befasst, wird die von der römischen verschiedenen Mainzer-, Trierer-, Cölner-, Münsterer-Gesangsweisen nicht umgehen können. Man vergleiche diese Diöcesan-Choralbücher, z. B. das neu revidirte Antiphonarium Colon., das in prächtiger Ausstattung 1863 bei Pustet gedruckt wurde, das Trierer-Kyriale etc. mit den römischen Choralwerken; denn dieses vergleichende Studium wird „zur Quelle des heil. Gregor" am sichersten die Wege zeigen und zur Einheit führen.

[1]) Das Enchiridion chorale von J. G. Mettenleiter, Regensburg, Fr. Pustet, erstreckt sich über das römische Missale, Brevier, Grad., Ant., Psalt., Direct. etc. Die ausführlichen Register erleichtern die Benützung, und für die officia nativitatis, hebdom. s. und defunctorum wurde eine eigene Ausgabe veranstaltet, so dass jetzt Alles im Enchiridion leicht und schnell gefunden werden kann.

Das heilige Messopfer.

§. 22. Introitus. Kyrie. Gloria.

I. Der Introitus[1]) ist ein Wechselgesang, bestehend aus einer Antiphon, einem Psalmvers und dem Gloria Patri,[2]) nach welchem die Antiphon bis zum Psalmvers wiederholt wird.

Nur die alten acht Oktavengattungen werden in Anwendung gebracht; die Modulationen des Gloria Patri, sowie im Allgemeinen auch des Psalmverses sind wohl bei jedem einzelnen der acht modi verschieden, dagegen in allen Introiten I. Toni etc. gleich.

So ist z. B. der Introitus „Quasi modo geniti“ in Dominica in albis VI. Toni in der Gesangsweise der Antiphon von dem Intr. „Cantate Dno“ Dnca 4. post Pascha, ebenfalls VI. Toni, verschieden; im Psalmvers und Gloria Patri jedoch stimmen sie überein.

Der Introitus sollte bei jedem Amte, auch wenn harmonische Gesänge aufgeführt werden, gregorianisch vorgetragen werden. Auf ihn folgt das nach den Festzeiten verschiedene Kyrie, duplex, semid. etc. Die Melodie des ersten Kyrie stimmt meistens mit der des Ite missa est oder Benedicamus zusammen.

II. Das Gloria, der englische Lobgesang, wird vom Priester je nach der Festrubrik intonirt, und unmittelbar vom Chore ganz[3]) zu Ende geführt.

---

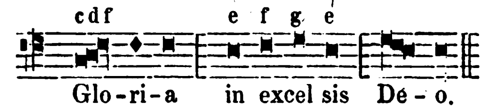
[1]) Seitdem der Priester den Introitus zu beten hat, darf der Gesang des Chores erst beginnen, wenn der Celebrans am Altare angelangt ist. Früher wurde er vom Chore gesungen, während der Priester an den Altar ging.

[2]) Während der Passionszeit bleibt das Gloria Patri weg, und wird sogleich die Antiphon repetirt.

[3]) S. R. C. 5. Julii 1631; 11. Sept. 1847; Schweriner Concil 1492; Prov. concil von Chambrai 1565; Syn. von Constanz 1567, C. v. Augsburg

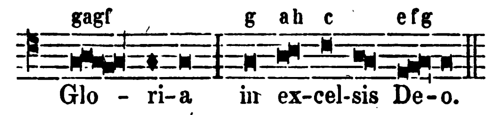
Toni „Gloria."

In Duplicibus, et solemnibus diebus.



Dieses Gloria, im IV. modus verfasst, geht nach der Silbe a bei „in" um $^1/_2$ Ton nach unten. Es ist also ein Fehler, die Silbe „in" mit dem Tone f zu singen.

In Missis B. Mariae.

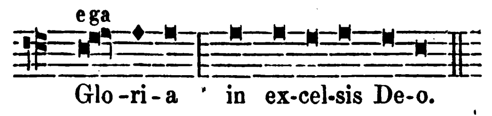


Hier präge man den Ganzton g-f und den Halbton e-f recht fest dem Gehöre ein. Durch fis verliert die ganze Melodie ihren hohen Charakter.

In Dominicis, festis semiduplicibus, et infra Octavas, quae non sunt B. Mariae.



In Festis simplicibus.



Die kleine Terz e-g darf nicht in die grosse e-gis verwandelt werden. Ueberhaupt findet sich die kleine Terz sehr oft beim accentus, und ist ausdauernde Uebung im sicheren Treffen derselben unerlässlich.

1567 etc. C. von Tournay 1574 und 1600; C. von Ermeland 1610; C. von Paderborn 1644; C. von Metz 1699 etc.; und noch eine Menge Diözesan- und Provinzial-Verordnungen.

§. 23. Toni Orationum.

Der grösseren Uebersicht halber sind hier die Orationstöne für alle Fälle angegeben. Die Orationen können auf zweierlei Art gesungen werden, im Tonus festivus und im Tonus ferialis.

a) Tonus festivus.

Die Orationen werden in tono festivo gesungen: „quando officium est duplex, vel semiduplex, vel de dominica in Matutinis, Missis et Vesperis. His exceptis semper dicuntur in Tono Feriali.“

In angemessenem Tone wird die Oration langsam, ohne jede Veränderung gesungen bis zum Hauptpunkt, punctum principale. Das punct. princ. ist bald: , bald;, manchmal steht sogar nur ein Comma. Die Modulation f, e, d, f ist aus einem halben und ganzen Ton zusammengesetzt, und führt durch das Intervall der kleinen Terz zum Hauptton zurück.

Die zweite Veränderung, von f nach e, geschieht beim Halbpunkt, semipunctum (: oder ; oder auch ,). Ist die Oration sehr kurz, so fällt das semipunctum aus, besonders wenn nur ein Unterscheidungszeichen vorhanden ist; z. B. bei der Oration: „Deus, qui nos conspicis“ de s. Callisto, 16. Okt., fällt das punct. princ. auf deficere, also bleibt das semipunctum weg.

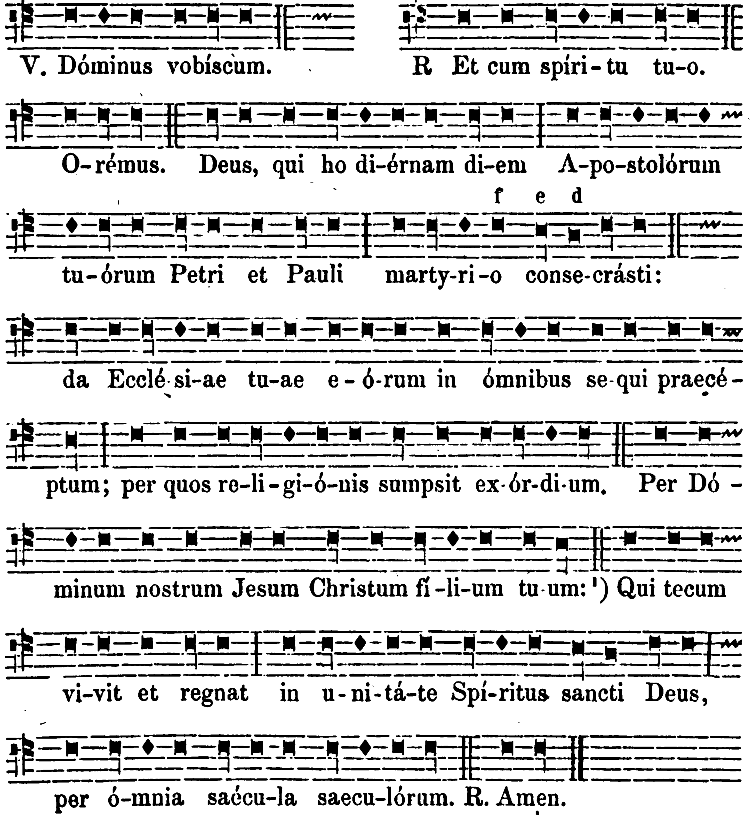
Sind punct. und semipunct. schon einmal gesungen, so kommen sie in der Oration nie mehr vor, wenn sich auch noch viele Absätze finden sollten.

Wird die Oration mit: „per Dominum nostrum“ geschlossen, so fällt das semipunctum zuerst, und zwar auf tuum, das punct. princ. auf „sancti Deus.“ Bei „qui tecum vivit“ oder „qui vivis“ bleibt das semipunctum ganz weg, das punctum aber trifft auf „sancti Deus“.

Das „Amen“ am Schlusse jeder Oration wird nur über Einem Tone gesungen.

Beispiel über den feierlichen Orationston
(in ritu dupl. aut semidupl.)

Semper et ubique sic cantatur „Dóminus vobíscum:“



b) Tonus ferialis.

Es gibt zweierlei Ferialtöne für die Orationen: 1) den ton. simplex ferialis, auch tonus Missae ferialis genannt, 2) den ton. ferialis schlechtweg.

---

[1]) Hier beginnt die Gesangsweise der kürzeren Schlussformel. Ebenso ist es bei „qui vivis et regnas cum Deo Patre in unitate Spiritus sancti Deus“ etc. zu halten.

1. Tonus simplex ferialis.

Die Oration wird ohne jede Veränderung auf einem einzigen Tone vorgetragen. Wo im tonus fest. punct. princ. und semipunct. gesungen werden müssten, wird in tono fer. eine pausa und ein suspirium beobachtet.

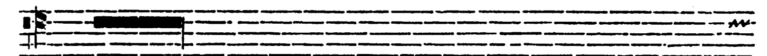
Ein Beispiel im Ton. simplex ferialis zu geben, ist überflüssig, da sich der Ton gleich bleibt.

Der Ton simpl. ferialis wird genommen: 1) bei allen ferialen Verrichtungen, auch in gesungenen privaten (selbst levitirten) Votivmessen, 2) in Missa defunct., 3) bei den ersten zwei Orationen der Palmweihe: „Deus, quem diligere“ und „Auge fidem,“ 4) bei der Oration „Deus, a quo et Judas“ am Charfreitag, sowie bei den folgenden Orationen „Omnipotens,“ und der Oration „Libera nos“ in Missa praesanctificatorum, 5) bei den Orationen vor der heil. Messe des Charsamstags und Pfingstsamstags, bei den Prophezieen und der Wasserweihe.[1]

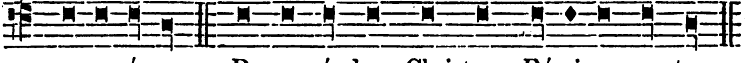
2. Tonus ferialis.

Die Oration wird bis zum Schluss auf Einem Ton gesungen, beim letzten Wort der Oration und Schlussformel[2] aber wendet sich der Ton in die kleine Terz nach unten.

Beispiel im Tonus ferialis.



Concéde, miséricors Deus, fragilitáti nostrae praesídium: ut qui sanctae Dei Genitrícis memóriam ágimus, interces-si-ó-nis e-jus au-xí-li-o a no-stris in-i-qui-tá-ti-bus



resurgámus. Per e-úndem Christum Dóminum nostrum.

---

[1]) Die Orationen zur Feuerweihe werden bloss gelesen, nicht im Gesangston vorgetragen.

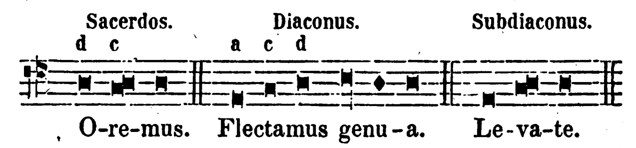
[2]) Die Schlussformel heisst hier meistens „per Christum oder per eundem Christum Dominum nostrum, oder qui vivis et regnas in saecula saeculorum.“



Diese Gesangsweise wird angewendet: 1) nach den vier marianischen Antiphonen am Schluss des Officiums, 2) bei der Oration „Dirigere" zur Prim, 3) im Todtenofficium bei Vesper, Matutin, Laudes, Libera, 4) bei den Litaneien, 5) beim Asperges oder Vidi aquam an Sonntagen, 6) nach der Fusswaschung, bei der Kerzen-, Aschen- und Palmweihe,[1]) sowie überhaupt bei Benedictionen ausser der heil. Messe.

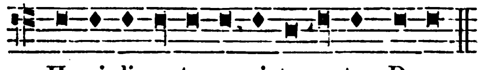
Folgen mehrere im Tonus fer. zu singende Orationen nach einander, so wird nur bei der letzten, also vor der Schlussformel, die Cadenz in die kl. Terz gesungen.

Anmerk. 1. Vor 6 resp. 7 Orationen des Charfreitags, bei den Prophezieen am Charsamstag, zur Kerzenweihe am 2. Febr. (wenn nach Septuages.) und bei den Quatempermessen extra tempus pasch. wird vor der ferialen Oration Folgendes gesungen:



Der Ganzton d-c, die kl. Terz a-c sind nicht zu übersehen; auch darf nicht g-c (Quart) statt a-c (kl. Terz) gesungen werden.

Anmerk. 2. Bei der Oratio super populum (nach der Postcommunio in missa de feria temp. Quadrag.) singt der Diakon nach dem „Oremus" des Priesters:



Anmerk. 3. Am Charfreitag werden die mit „Oremus" beginnenden Orationen nach einer eigenen Weise gesungen, die im Missale nur für die erste verzeichnet ist. Sie folgen hier vollständig.

[1]) Nur die zwei ersten Orationen bei der Palmweihe „Deus, quem diligere" und „Auge fidem" werden im Tonus simplex ferialis gesungen.




I. Oratio.
O-ré-mus, dilectíssimi nobis pro Ecclésia sancta De-i:
ut e-am Deus et Dnus noster pacificáre, adunáre, et
custodíre dignétur toto or-be terrárum: sub-jí-ci-ens ei
principátus, et po-te-státes: detque nobis quiétam et
e
tranquíllam vitam de génti-bus, glorificáre Deum Patrem
c
omni-poténtem. O-re-mus etc. ut Anmerk. 1.
Die Oration im Tonus ferialis Missae.
II. Oratio.
O-rémus et pro beatíssimo Papa nostro N... ut Deus
et Dnus noster, qui elégit eum in órdine E-pisco-pátus,
salvum atque incólumem custódiat Ecclésiae suae sanctae,
e
c
ad regéndum pópulum sanctum De-i.

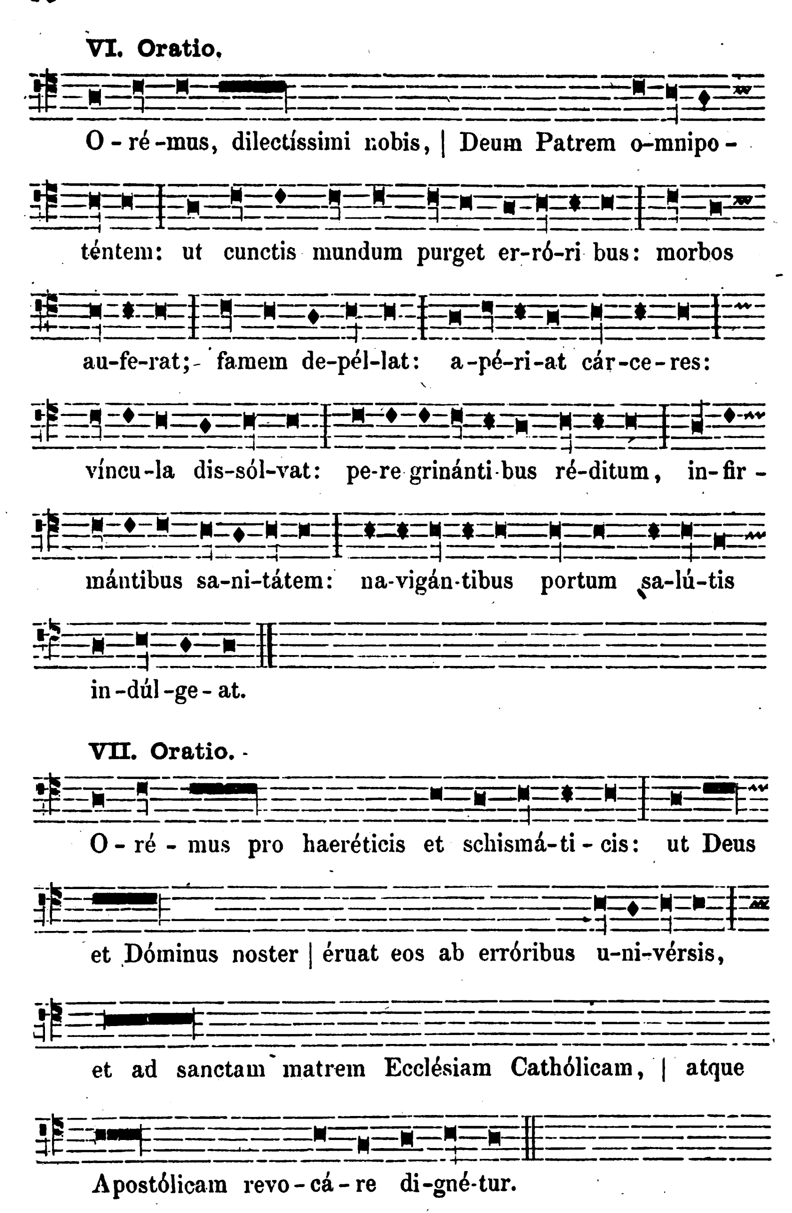
III. Oratio.



IV. Oratio pro Rom. Imp. ob sublatum Roman. imp. non amplius recitetur, nec quidquam aliud ejus loco substituatur. S. R. C. 14. Mart. 1861.

V. Oratio.

VI. Oratio.


O-ré-mus, dilectíssimi nobis, | Deum Patrem o-mnipo-
téntem: ut cunctis mundum purget er-ró-ri-bus: morbos
au-fe-rat; famem de-pél-lat: a-pé-ri-at cár-ce-res:
víncu-la dis-sól-vat: pe-re-grinánti-bus ré-ditum, in-fir-
mántibus sa-ni-tátem: na-vigán-tibus portum sa-lú-tis
in-dúl-ge-at.
VII. Oratio.
O-ré-mus pro haeréticis et schismá-ti-cis: ut Deus
et Dóminus noster | éruat eos ab erróribus u-ni-vérsis,
et ad sanctam matrem Ecclésiam Cathólicam, | atque
Apostólicam revo-cá-re di-gné-tur.

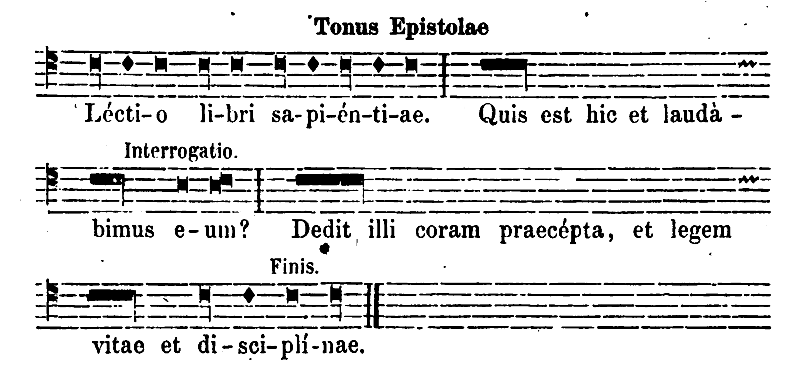


§. 24. Epistel. Graduale etc.

I. Die Epistel wird auf Einem Tone ohne Veränderung gesungen;[1]) beim Fragezeichen aber fällt die Stimme auf der

[1]) Meistens wird die Epistel etwas tiefer als die vorausgegangene Oration intonirt.

dritt- oder viertletzten Silbe um ½ Ton, und kehrt bei der letzten wieder in den Hauptton zurück.



II. Das Graduale hat oft eine sehr ausgedehnte Melodie, und berührt häufig die äussersten Grenzen der Stimme. Je nach den Festzeiten reiht sich dem Graduale das Alleluja an,[1]) dem dann ein Vers aus der heil. Schrift folgt mit ein- oder zweimaliger Wiederholung des Alleluja.[2]) Von Septuagesima bis Ostern tritt an die Stelle des Alleluja der Tractus. „Der Tractus wird gezogen oder gedehnt gesungen (daher sein Name), was auch das Elend der gegenwärtigen Pilgrimschaft bezeichnen kann.“ Innoc. III.

„Die letzte Silbe des letzten Alleluja wurde durch Zerlegung in einzelne Töne zu einem länger andauernden Gesang ausgesponnen... Die Dehnung des Alleluja nannte man Sequenz... Später wurde ein der kirchlichen Tagesfeier entsprechender Text unterlegt, der sofort den Namen Sequenz erhielt... Nach und nach erhielt jeder Sonn- und Festtag eine Sequenz; bei der Reformation des Missale aber wurden nur vier[3]) beibehalten.“[4])

---

[1]) In der österlichen Zeit beginnt das Graduale mit zweimaligem Alleluja.

[2]) Diese Alleluja nebst Vers sind meist gemischter und irregulärer Natur; siehe §. 14, Seite 30.

[3]) Die Sequenz Dies irae kann nach dieser Entwickelung nicht in die Reihe der übrigen Sequenzen gestellt werden.

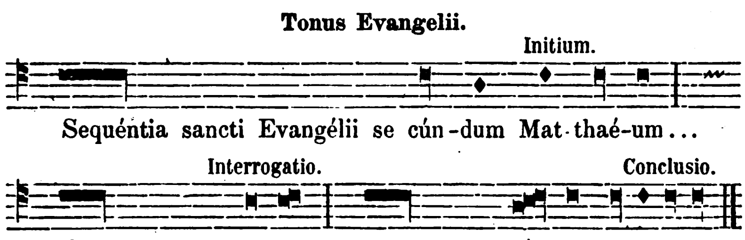
[4]) Amberger, Pastoraltheologie 2. Bd. S. 97.

— Diesen höchst begeisterten Dichtungen frommer Männer stehen ebenbürtig die herrlichen Melodieen zur Seite. Jede Textstrophe hat in der Regel entweder ihren eigenen Melodieensatz, oder zwei Strophen treffen auf Einen Satz. Die Oktavengattungen sind bei allen gemischt; mit Ausnahme der Sequenz „Veni sancte Spiritus“ am Pfingstfeste.[1])

§. 25. Evangelium. Credo.

I. Im Evangelium ändert sich der angefangene Ton beim Fragezeichen um ½ Stufe, beim Punkte um eine kleine Terz nach unten, worauf die Recitation zum Hauptton zurückkehrt. Der Hauptaccent liegt immer auf dem tonus currens, und die kleine Terz sollte bei kurzen Silben gar nie, bei langen nicht zu oft betont werden; also nicht secundum Matthaeum sondern secundum M. — Am Schluss des Evangeliums, etwa bei der vierten oder sechsten Silbe,[2]) ist die vorgeschriebene Gesangsweise langsam und deutlich auszuführen.

Tonus Evangelii.



Anmerk. Die Leidensgeschichte Jesu in der Charwoche nach den 4 Evangelien wird besonders feierlich gesungen. Drei Priester oder Diakonen[3]) theilen sich in den Gesang so,

---

[1]) Die Sequenzen sind: „Victimae Paschali Laudes“ für Ostern, „Veni s. Spiritus“ für Pfingsten, „Lauda Sion Salvatorem“ in festo corp. Chr., „Stabat mater dolorosa“ in festo VII dolorum b. V. M.

[2]) Das Dir. Chori bemerkt: „non fit depressio vocis a fa ad re (hier c-a, eigentlich f-d) ante 6. syllabam... nec post 4.“

[3]) Oder Celebrans, Diakon und Subdiakon. Wenn aber nicht beim Amte betheiligte Diakonen singen, darf ordentlicher Weise kein Subdiakon

dass der erste die vom Heiland gesprochenen Worte übernimmt, der zweite die Erzählung des Evangelisten, der dritte die Worte Einzelner, des Volkes, der Feinde etc. Im Missale sind diese drei Rollen mit † (Christus), C (cantor oder chronista), S (succentor oder synagoga) bezeichnet. Andere Bezeichungen sind: X (Christus), E (Evangelista), T (Turba); oder S (Salvator), E (Evang.) Ch. (Chorus); oder: B (vox bassa, Christus), M (v. media, Evang.), A (v. alta, die Turba). Jene Theile, in denen mehrere Personen zugleich redend auftreten, können von einem Sängerchor nach den harmonischen Bearbeitungen Vittoria's, Suriano's (im IV. Bd. der musica div.) ausgeführt werden. Diese schönen Chöre werden ihre dramatische Wirkung bei guter Aufführung nie verfehlen.

Der Tonus Passionis hat im Dir. chori von 1737 und anderen guten Ausgaben b nicht als allgemeines Vorzeichen, sondern nur in den Fällen des Tritonus. Also:



Andere Ausgaben (auch Suriano in der harmonischen Bearbeitung) nehmen b als allgemeines Vorzeichen, und verwandeln so jedes h in b. Nach den bisher entwickelten Grundsätzen des mag. chor. ist erstere Leseart vorzuziehen.

II. Das Credo hat in allen röm. Gesangbüchern nur eine Melodie. Es wird vom Priester im IV. modus intonirt,



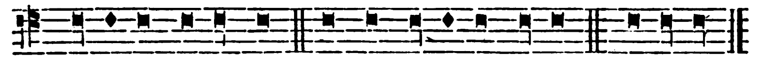
unmittelbar vom Chore weitergeführt, und ganz [1]) zu Ende gesungen.

---

die Rolle der Turba, noch weniger des Evangelisten übernehmen, weil er die Stola nicht trägt.

[1]) Die Bestimmungen, welche oben S. 50. in Betreff des Gloria angeführt wurden, könnten beim Credo noch verdreifacht werden, indem sich die

§. 26. Offertorium. Praefatio.



I. Das Offertorium besteht entweder aus einem Psalmabschnitt, oder aus andern heiligen Schriftworten, und ist für die einzelnen Feste im Grad. Rom. verzeichnet, ganz nach Ordnung des Missale. Die gregor. Melodie ist in der Regel einfacher und gedrängter, als die des Graduale oder Alleluja. —

II. Die Praefationen werden eingeleitet durch einen Wechselgesang zwischen Priester und Chor (Volk), und haben eine zweifache Gesangsweise, eine feierliche (cantus solemnis oder festivus) und gewöhnliche (cantus ferialis).

In Folgendem sind alle Messpraefationen,[1]) soweit sie in ihrem Gesange in Folge der Textveränderung differiren, aufgeführt.[2]) Die Intervalle der kleinen Terz (a-c) und des oft wiederkehrenden Ganztones (d-c) dürfen nicht durch chromatische Halbtöne (cis) alterirt werden.

S. R. C. öfters, und Provinzial- und Diöcesanconcilien und bischöfl. Erlasse unzähligemal gegen jedwedes Verstümmeln oder Unterbrechen des Credo erklärt haben. Siehe Smeddink im II. Jahrg. der Caecilia, 1863, de Herdt etc.

[1]) Die Praefationen zur Palmen- und Wasserweihe sind von den folgenden nur im Text unterschieden, und können, da sie des Jahres ohnehin nur einmal treffen, aus dem Missale geübt werden.

[2]) Die Gesänge der Praefationen und des Pater noster sind im vierlinigen System angegeben, weil sie immer aus dem Missale gesungen werden, dessen Ausgaben sich des vierlinigen Systems bedienen.

Cantus Præfationum solemnis.

1. De Nativitate.

Dicitur a Nativ. D. N. J. Chr. usque ad Epiphaniam (praeterquam in die octava S. Joannis Apost.), in Purificatione B. Mariae Virg., et in Festo Ss. Corporis Chr. et per Octav., nisi in ea occurrat Festum, quod propriam Praefationem habeat. Item in Transfiguratione Domini et in Festo Ss. Nominis Jesu.



o-cu-lis lux tu-ae cla-ri-ta-tis in-ful-sit: ut dum vi-si -

bi-li-ter Deum co-gnoscimus, per hunc in in-vi-si-bi -

li-um a-morem ra-pi-a-mur. **Et i-de-o** cum Ange -

lis et Archan-ge-lis, cum Thronis et Domi-na-ti - o -

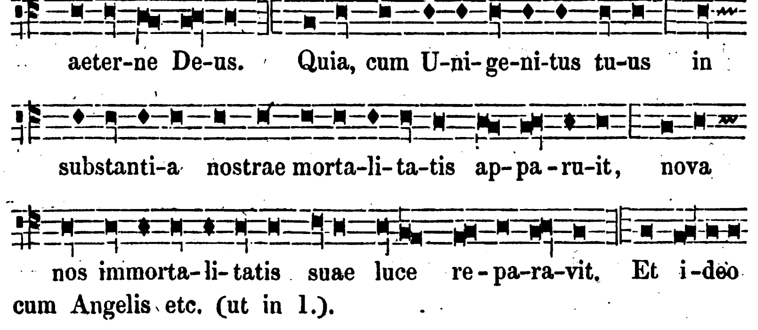
nibus, cumque omni mi-li-ti-a coele-stis ex-er-ci-tus,

hymnum glo-ri-ae tuae ca-nimus, si-ne fi-ne dicentes.

2. De Epiphania.

Dicitur in Epiphania Domini et per Octavam.

Per omnia etc. Vere dignum et justum est, aequum et salutare, nos tibi semper et ubique gratias agere, Domine sancte, Pater omnipotens (ut in 1.),



cum Angelis etc. (ut in 1.).

3. In Quadragesima.

Dicitur in Dominicis Quadragesimae, et in Festis Duplicibus et Semiduplicibus in ea occurrentibus, usque ad Dominicam Passionis, nisi in Festis propria assignetur.

Per omnia etc. Vere dignum et justum est, aequum et salutare, nos tibi semper et ubique gratias agere: Domine sancte, Pater omnipotens (ut in 1.),



4. De Cruce.

Dicitur in Dom. Passionis, in Dom. Palmarum, in Feria V. in Coena Domini, et in Festis Dupl. et Semidupl. eo tempore occurrentibus (nisi in Festis propria assignetur): in solemnitatibus S. Crucis et in Festis Ss. Cordis ac pretiosissimi Sanguinis D. N. J. Chr.

Per omnia etc. Vere dignum et justum est, aequum et salutare, nos tibi semper et ubique gratias agere, Domine sancte, Pater omnipotens (ut in 1.),

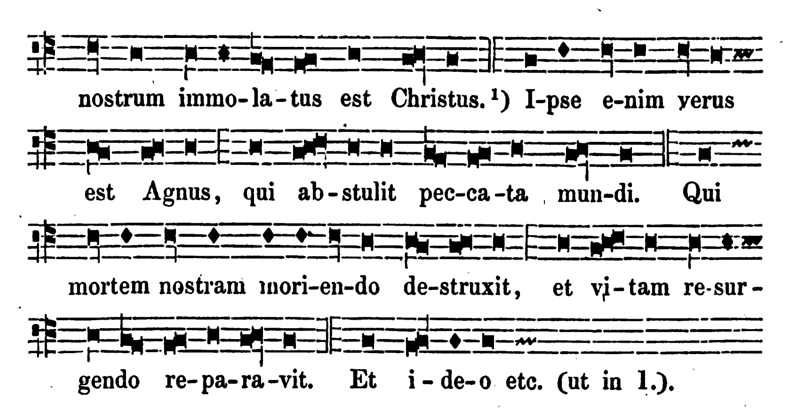


5. In die Paschae.

Dicitur a Vigilia Paschae usque ad Octavam, et in Dominicis usque ad Ascensionem: et in Festis Dupl. et Semidupl. eo tempore occurrentibus, nisi in eis propria assignetur.

Per omnia etc.

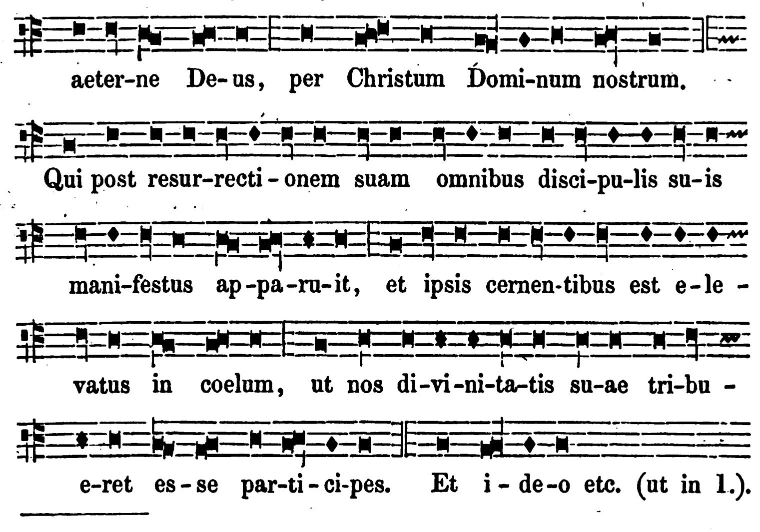




6. De Ascensione.

Dicitur in die Ascensionis usque ad Vigiliam Pentecostes exclusive et in Festis tunc occurrentibus, nisi propriam habuerint.

Per omnia etc. Vere dignum et justum est, aequum et salutare, nos tibi semper et ubique gratias agere, Domine sancte, Pater omnipotens (ut in 1.),



[1]) Sabbato s.: in hac potissimum nocte; per Oct. Paschae, ut supra; Dom. in Albis ac deinceps: in hoc potissimum gloriosius . . .

7. De Pentecoste.

Dicitur a Vigilia Pentecostes usque ad sequens Sabbatum inclusive.

Per omnia etc. Vere dignum et justum est, aequum et salutare, nos tibi semper et ubique gratias agere: Domine sancte, Pater omnipotens (ut in 1.),

aeter-ne De-us, per Christum Dominum nostrum. Qui

ascendens super omnes coelos, sedensque ad dexteram tu-

am promissum Spi-ritum sanctum ho-di-er-na di-e in

fi-li-os a-dopti-o-nis ef-fu-dit. Quapropter pro-

fu-sis gau-di-is, totus in or-be terrarum mundus ex-

ul-tat. Sed et supernae Virtu-tes atque an-ge-li-cae

Po-te-sta-tes hymnum glo-ri-ae tu-ae con-cinunt,

si-ne fi-ne di-centes.

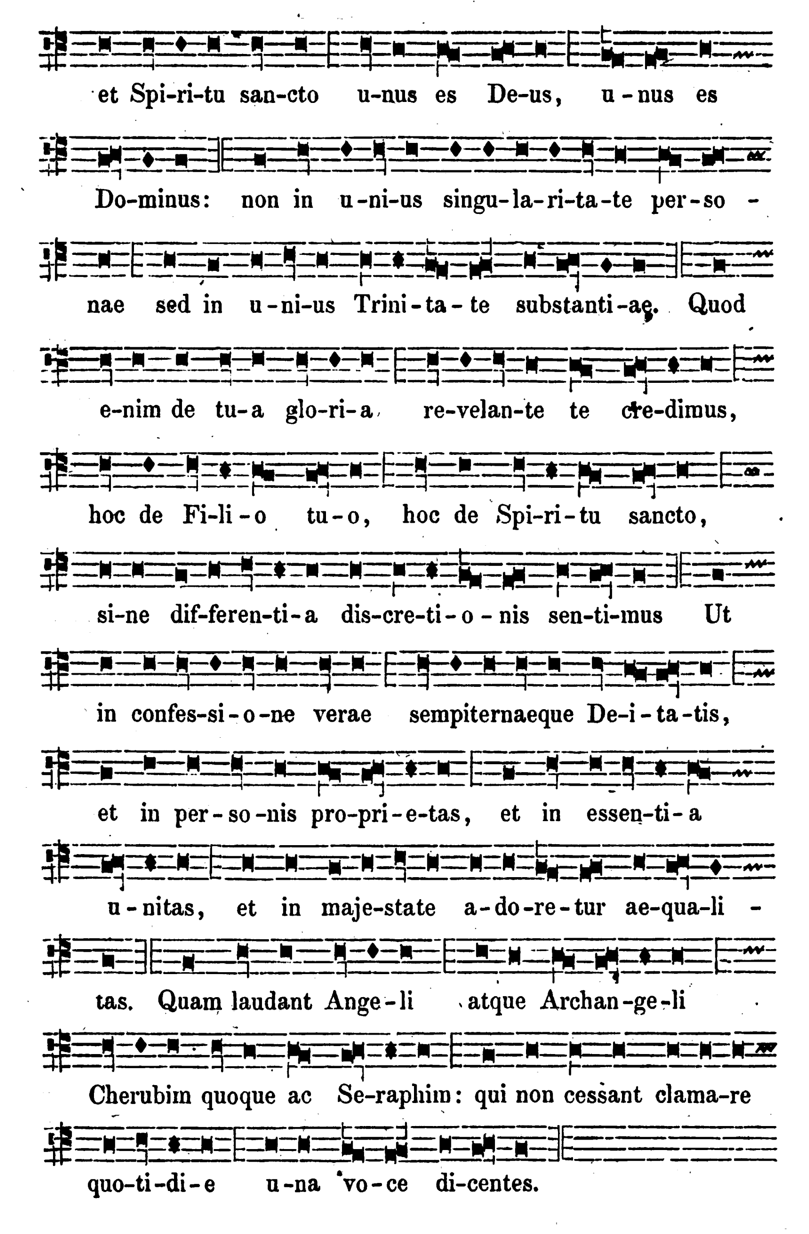
8. De Ss. Trinitate.

Dicitur in Festo Ss. Trinitatis et in omnibus Dominicis per annum, quando Praefatio propria non sit assignata.

Per omnia etc. Vere dignum et justum est, aequum et salutare, nos tibi semper et ubique gratias agere: Domine sancte, Pater omnipotens (ut in 1.),



aeter-ne De-us. Qui cum u-ni-ge-ni-to Fi-li-o tu-o


et Spi-ri-tu san-cto u-nus es De-us, u-nus es
Do-minus: non in u-ni-us singu-la-ri-ta-te per-so -
nae sed in u-ni-us Trini-ta-te substanti-ae. Quod
e-nim de tu-a glo-ri-a re-velan-te te cre-dimus,
hoc de Fi-li-o tu-o, hoc de Spi-ri-tu sancto,
si-ne dif-feren-ti-a dis-cre-ti-o-nis sen-ti-mus Ut
in confes-si-o-ne verae sempiternaeque De-i-ta-tis,
et in per-so-nis pro-pri-e-tas, et in essen-ti-a
u-nitas, et in maje-state a-do-re-tur ae-qua-li -
tas. Quam laudant Ange-li atque Archan-ge-li
Cherubim quoque ac Se-raphim: qui non cessant clama-re
quo-ti-di-e u-na vo-ce di-centes.

9. In Festis B. Mariae.

Dicitur in Festis B. Mariae (excepto Festo Purificationis, in quo dicitur de Nat. Dni), et per eorum Octavas, etiam in Festis infra eas occurrentibus, si propriam non habuerint.

Per omnia etc. Vere dignum et justum est, aequum et salutare, nos tibi semper, et ubique gratias agere, Domine sancte, Pater omnipotens (ut in 1.),

aeter-ne De-us. Et te in * * * be-a-tae

Ma-ri-ae semper Virgi-nis col-lau-da-re, be-ne-di-ce-re

et praedi-ca-re. Quae et U-ni-ge-ni-tum tu-um

san-cti Spi-ri-tus ob-um-bra-ti-o-ne con-ce-pit:

et vir-gi-ni-ta-tis glo-ri-a per-ma-nen-te

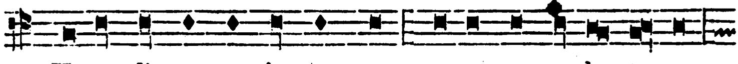
lu-men ae-ternum mundo ef-fu-dit, Je-sum Chri-

stum Do-minum nostrum. Per quem majestatem tuam etc. (ut in 3.).

10. De Apostolis.

Dicitur in Festis Apostolorum et Evangelistarum (praeterquam in die S. Joannis Apostoli), et per Octavas eorum, et in Festis infra eas occurrentibus, nisi in eis propria assignetur.

Per omnia etc.



Ve-re dignum et ju-stum est, aequum et sa-lu-ta-re.

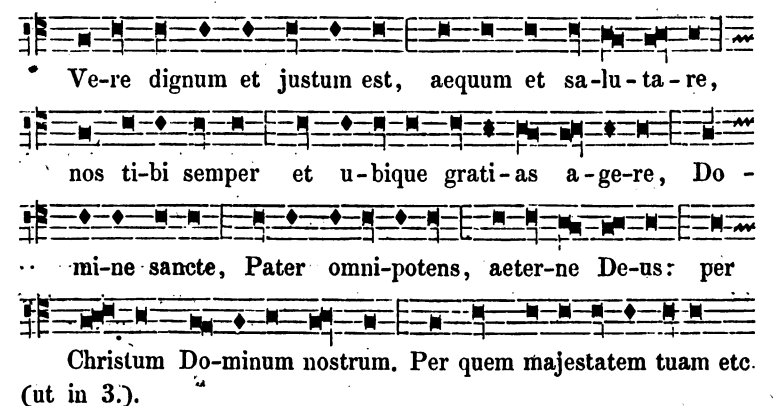
Te Domi-ne suppli-ci-ter ex-o-ra-re, ut gregem tuum pastor aeter-ne non de-seras: sed per be-a-tos A-po-stolos tu-os conti-nu-a prote-cti-o-ne cu-sto-di-as.

Ut i-isdem re-ctori-bus gu-ber-ne-tur, quos o-pe-ris tu-i vi-ca-ri-os e-idem con-tu-li-sti praees-se pa-sto-res. Et i-de-o etc. (ut in 1.).

11. Praefatio communis.

Dicitur in omnibus Festis Dupl. et per Octavas eorum: et in omnibus Semidupl., ubi propria non habetur.

Per omnia etc.



Cantus Praefationum ferialis.

1. In Quadragesimâ.

Dicitur in diebus ferialibus Quadragesimae, a Feria quarta Cinerum usque ad Sabbatum ante Dominicam Passionis inclusive.



tu-am laudant Ange-li, a-dorant Domi-na-ti-o-nes, tremunt

Po-te-states. Coeli coe-lorumque Virtu-tes ac be-a-ta

Seraphim so-ci-a ex-ul-ta-ti-o-ne conce-lebrant. Cum

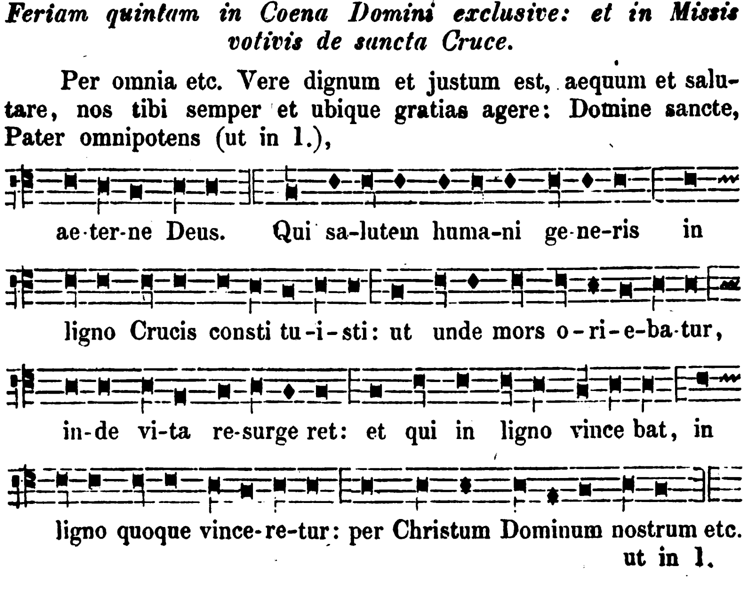
quibus et nostras voces, ut admit-ti jubeas, depre-camur,

suppli-ci confes-si-o-ne di-centes.

2. De S. Cruce.

Dicitur in diebus ferialibus a Dominica Passionis usque ad Feriam quintam in Coena Domini exclusive: et in Missis votivis de sancta Cruce.

Per omnia etc. Vere dignum et justum est, aequum et salutare, nos tibi semper et ubique gratias agere: Domine sancte, Pater omnipotens (ut in 1.),

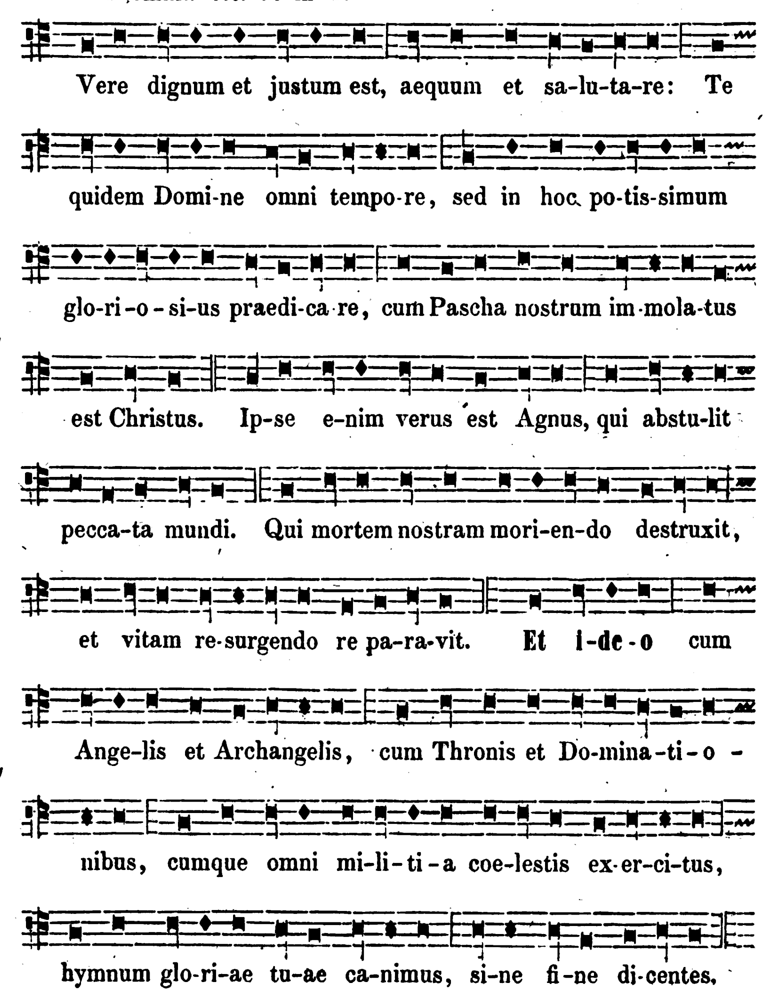


ut in 1.

3. Tempore Paschali.

Dicitur in diebus ferialibus, et in Festis Simplicibus, ab Octava Paschae usque ad Ascensionem.

Per omnia etc. ut in 1.

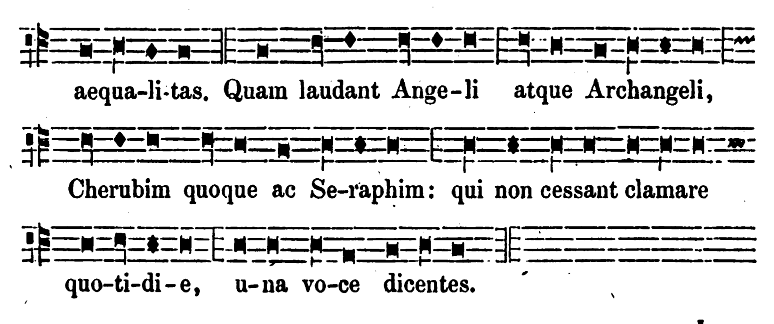


4. De SS. Trinitate.

Dicitur in Missis votivis de SS. Trinitate.

Per omnia etc. Vere dignum et justum est, aequum et salutare, nos tibi semper et ubique gratias agere, Domine sancte, Pater omnipotens (ut in 1.),





5. De Spiritu Sancto.

Dicitur in Missis votivis de Spiritu Sancto.

Per omnia etc. Vere dignum et justum est, aequum et salutare, nos tibi semper et ubique gratias agere, Domine sancte, Pater omnipotens (ut in 1.),

ae-terne De-us: per Christum Dominum nostrum. Qui

as-cendens semper omnes coelos, sedensque ad dex-te-ram

tu-am, pro-missum Spi ritum Sanctum in fi-li-os a-do -

pti-o-nis ef-fu-dit. Qua-propter profu-sis gau-di-is to-tus

in or-be terrarum mundus ex-ul-tat. Sed et supernae

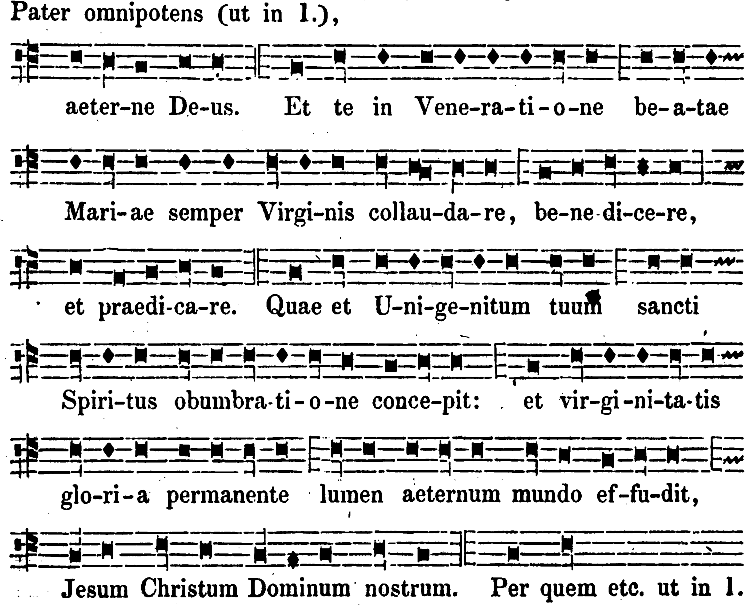
Virtu-tes atque an-ge-li-cae Po-testates hymnum glo -

ri-ae tu-ae concinunt, si-ne fi-ne di-centes.

6. De Beata Maria.

Dicitur in Missis votivis de B. Maria.

Per omnia etc. Vere dignum et justum est, aequum et salutare, nos tibi semper et ubique gratias agere: Domine sancte, Pater omnipotens (ut in 1.),

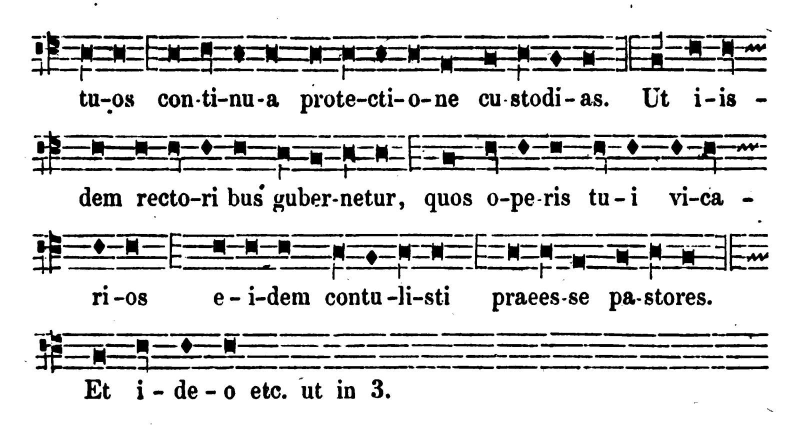


7. De Apostolis.

Dicitur in Missis votivis de Apostolis.

Per omnia etc. (ut in 1.).





8. Praefatio communis.

Dicitur in Festis Simplicibus et in diebus Ferialibus, ubi propria non habetur, et in omnibus Missis Defunctorum.

Per omnia saecula etc. (ut in 1.).

Vere dignum et justum est, aequum et sa-lu-ta-re,

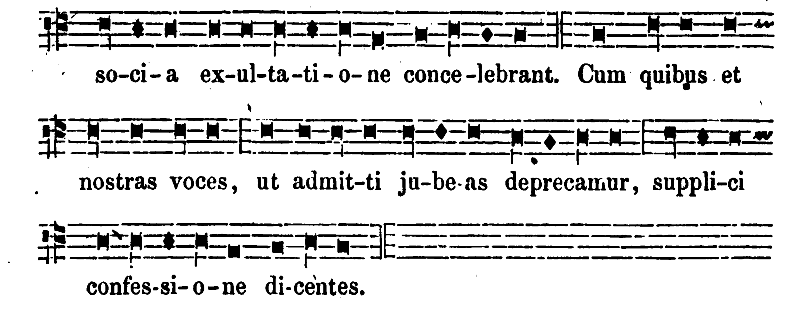
nos ti-bi semper et u-bique gra-ti-as a-gere: Domi-ne

sancte, Pater omni-potens, aeter-ne De-us, per Christum

Dominum nostrum. Per quem maje-statem tuam laudant

Ange-li, a-dorant Domina-ti-o-nes, tremunt Pote-states.

Coeli coelorumque Virtutes ac be-a-ta Se-raphim,



Das Sanctus, je nach der Festzeit verschieden, schliesst sich enge an die Praefatio an, und schreitet in wogenden, würdevollen Tönen, im Umfang einer Oktav, fort.

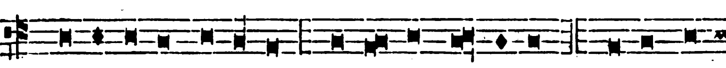
Die Choralmelodie des Benedictus sollte ohne Unterbrechung mit dem Sanctus verbunden werden, doch hat sich die Gewohnheit festgesetzt, erst nach der heil. Wandlung den Vortrag des Benedictus zu beginnen.[1])

§. 27. Pater noster. Communio.

Das Pater noster wird in feierlichem oder ferialem Tone gesungen.







[1]) Bei Pontificalämtern muss das Benedictus nach der heil. Wandlung gesungen werden, „et laudabiliter in aliis.“ Das Tantum ergo oder eine andere Antiphon zum heil. Altarssakramente kann ausserdem an die Stelle des Bened. treten. Vid. de Herdt Tom. 1. p. 1. Nro. 40, IV.

ster, qui es in coelis: Sancti-fi-ce-tur nomen tu-um:

Adve-ni-at regnum tu-um: Fi-at vo-luntas tu-a, sicut

in coelo, et in ter-ra. Panem nostrum quoti-di -

anum da no-bis ho-di-e: Et dimit-te nobis de-bi-ta

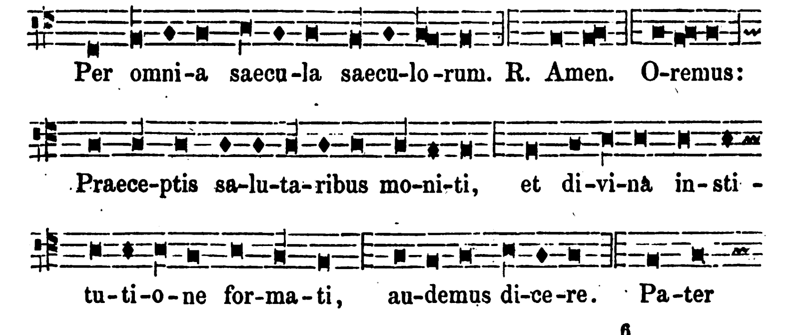
nostra, sicut et nos dimit-timus de-bi-to-ri-bus nostris.

Et ne nos induc-cas in tenta-ti-o-nem. R. Sed li-be-ra

nos a ma-lo.

2. Tonus ferialis.

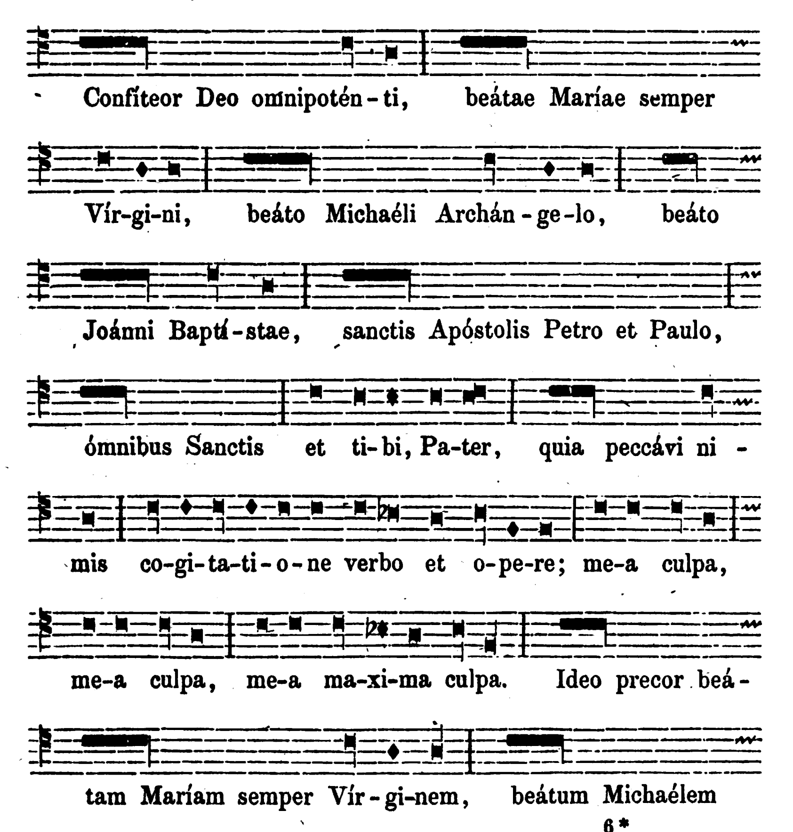
Dicitur in Festis simplicibus, in diebus ferialibus et in Missis Defunctorum.

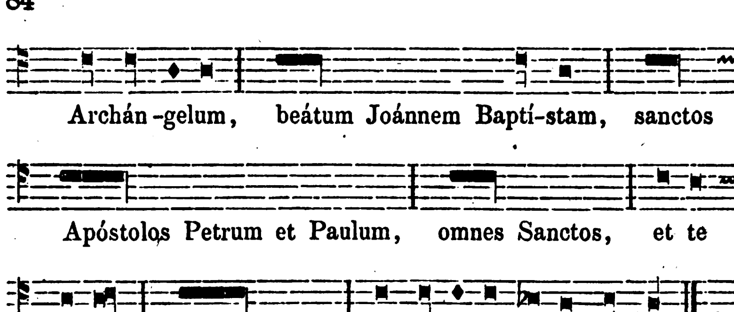



no-ster, qui es in coelis: Sancti-fi-cetur nomen tu-um:
Adve-ni-at regnum tu-um: Fi-at voluntas tu-a, sic-ut
in coe-lo, et in terra. Panem nostrum quoti-di-a-
num da nobis ho-di-e: Et di-mitte nobis de-bi-ta no-
stra, sicut et nos dimit-timus de-bi-to-ri-bus nostris.
Et ne nos in-ducas in tenta-ti-o-nem. R. Sed li-be-ra
nos a ma-lo.
Dextera tenens particulam super Calice, sinistra Calicem, dicit:
Per omni-a saecu-la saecu-lorum. R. Amen.
Cum ipsa particula signat ter super Calicem, dicens:
Pax † Do-mi-ni sit † semper vo-bis † cum. R. Et cum
Spi-ri-tu tu-o.

II. Dem pax Dni schliesst sich das Agnus Dei an, das im greg. Choral bei jeder Textwiederholung einen eigenen Melodieensatz hat, verschieden je nach der Festzeit. — Erst nach der sumtio sanguinis des Priesters darf die Communio vom Chore begonnen werden. Sie besteht aus einem Psalmabschnitt oder andern heil. Schriftworten, deren Sinn sich dem des Introitus und Offertorium's anschliesst.

Anmerk. „Si Communio in Missa solemni distribuitur, Diaconus se constituit in cornu Epistolae vel etiam descendit in planum ad cornu Epistolae, ubi, versus celebrantem profunde inclinatus, alta voce dicit:



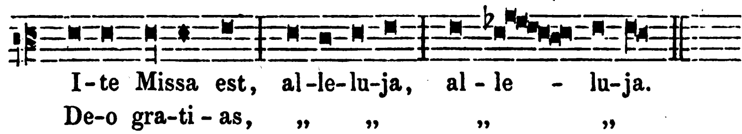


pa-ter oráre pro me ad Dóminum Deum nostrum.—[1])
.... Diaconus respondet „Amen." Non impedit, quominus in numerosa Communionis distributione cantetur Ps. aut hymn. de ss. Sacr. ad populum excitandum, movendum et laetificandum." —

§. 28. Ite Missa est. Benedicamus Domino.

Nach den Orationen der Postcommunio wird das Dominus vobiscum mit seinem Resp. in Einem Tone gesungen, und dann vom Priester oder Diakon eine der folgenden Entlassungsformeln. Der Chor antwortet auf gleiche Weise[2]) mit „Deo gratias."

1. Vom Charsamstag bis zum weissen Sonntag (exclusive).



An dieser römischen Melodie muss entschieden festgehalten werden. Mit kerniger Stimme und majestätischem Rhyth-

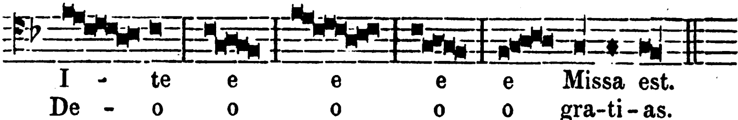
---

[1]) Einige Dir. chori haben bei tibi und te Pater nicht h—c auf die Silbe ter, sondern: et ti-bi pa-ter. Die angegebene Singweise ist jetzt überall im Gebrauch nach Dir. chori 1589.

[2]) Nicht mit leerem Orgelgetöse, stürmischen Fanfaren, ungehörigen, die Choralmelodie nicht berücksichtigenden, Harmonieen, — oder gänzlichem Schweigen, sondern in würdevoller Weise, wo möglich mit Begleitung der Choralmelodie durch die Orgel.

mus vorgetragen, passt sie besser zur Osterfreude, als die neuere, dem jetzigen Tonsystem huldigende.

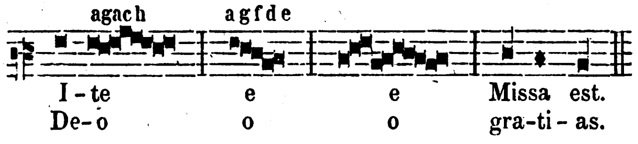
2. In festis solemnibus.



Die Dir. chori bemerken zu diesem Tonus: „Romana Ecclesia non solet uti simili Tono communiter.“ Jedenfalls drängt sich die Frage auf: „Was ist festum solemne?“ Lohner[1]) entscheidet sich dahin: „Von den festis dupl. I. classis seien alle, von denen II. classis die festa ss. Trinitatis et Circumcisionis als solemne zu behandeln.“

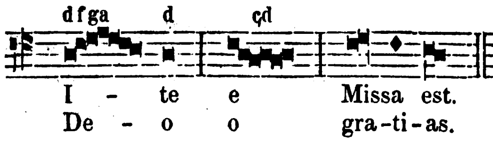
Weder das lästige Hinausdehnen, noch das hastige Herabschnurren dieser Melodie ist zu billigen. Man halte sich im Rhythmus und Athemholen genau an die gegebene Notation, und singe würdevoll, feierlich, ohne Ostentation und Affektirtheit.

3. De Apostolis[2]) et in Festis duplicibus.



Für alle Feste, die dupl. II. classis,[3]) maj. oder min. sind, ist diese Melodie vorgeschrieben. Die einzelnen Sätze sollen fliessend und schön rhythmisirt, nicht stossweise und gebrochen vorgetragen werden.

4. In Missis Beatae Mariae.



---

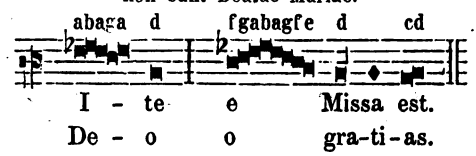
[1]) Instructio pract. de sacrificio Missae; Dil. 1676.

[2]) Das Fest der heil. Apostel Petrus und Paulus hat als fest. dupl. I. cl. das solemne Ite Missa est; vide Lohner l. c. p. 94.

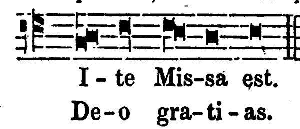
[3]) Mit Ausnahme von Neujahr und Dreifaltigkeit, die Feste des Herrn sind.

Die kl. Terz d—f darf nicht in eine Quart verwandelt werden. Der Ganzton c—d statt cis—d ist nicht zu übersehen; und lässt sich auch bei Begleitung des Deo gratias mit der Orgel leicht und schön harmonisiren.

5. In Dominicis infra annum, in fest. semidupl., et infra Octavas, quae non sunt Beatae Mariae.

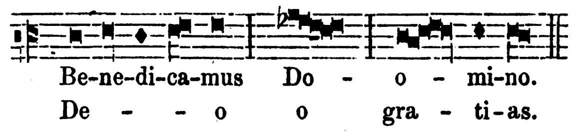


6. In Festis Simplicibus, et Feriis temp. Paschali.

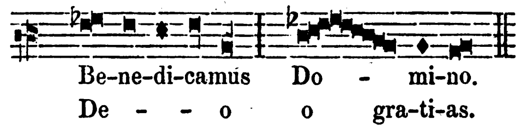


7. In Dominicis Adv. et Quadrag.

Die Angaben der Chor- und Messbücher sind hier getheilt. Die älteren venetianischen Missalausgaben, die neueste römische etc.[1]) geben folgende, von Vielen als „missrathen" bezeichnete Melodie an:

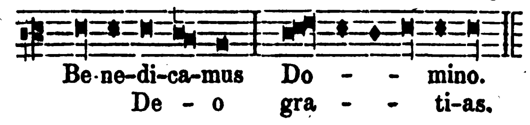


Die Dir. chori, die Kemptner- Münchner- Mechlinerausgaben jedoch bringen die Melodie des Ite in fest. semid. auch für das Benedicamus im Advent und in der Fastenzeit:



[1]) Ein Grad. Rom., Venetiis, 1712 und 1779 führt diese Melodie ebenfalls für die Advent- und Fastenzeit an, und zwar beim Kyrie. Bekanntlich stimmen aber das erste Kyrie und das Ite oder Benedicamus im Gesange überein. Freilich notirt das nämliche Graduale eine Menge nicht adoptirter Messgesangsweisen, 5 verschiedene Credo etc.

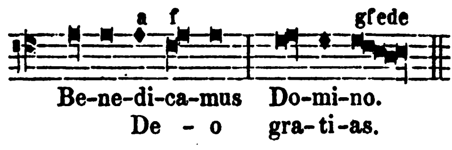
Anmerk. Das Directorium chori von 1589 schreibt für die Sonntage der Advents- und Fastenzeit das Benedicamus in Missis Ferialibus vor; siehe Nro. 8. Endlich gibt das Graduale Romanum Antv. 1599 folgende Gesangsweise an:



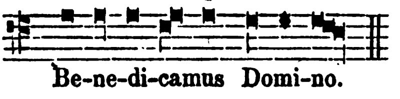
Welche von diesen vier Melodieen „in Dominicis Adventus et Quadragesimae“ zu singen sei, wird die Gewohnheit und Praxis der einzelnen Diözesen und Kirchen am besten entscheiden. Jede der vier Lesearten, besonders aber die erste und zweite, hat Gründe für sich.



8. In Feriis.



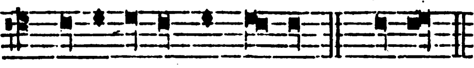
Anmerk. Für die Ferien im Advent und in der Fastenzeit wird in vielen Messbüchern folgende Melodie angegeben:



9. In Missa Vigiliae Nat. Dni, in Festo Ss. Innocentium, et in Missis Votivis pro re gravi, quando non[1]) dicitur „Gloria in excelsis.“



10. In Missis Defunctorum.[2])



Requi-escant in pa-ce. R. A-men.

---

[1]) Bei den Votivmessen mit Gloria richtet sich der Tonus des „Ite Missa est“ nach dem Tonus des „Gloria.“

[2]) Etiamsi tantum pro uno celebratum fuisset, dicitur in Plurali: „Requiescant.“

Die kirchlichen Tagzeiten.

§. 29. Die kirchliche Psalmodie.

1. Die Art und Weise, wie die Psalmen nach bestimmten Melodieen gesungen werden, heisst Psalmodie. Den ersten acht Oktavengattungen entsprechend gibt es für alle Psalmen (mit theilweiser Ausnahme des 113. „In exitu") acht wesentlich verschiedene Melodieen, die man Psalmentöne, Toni Psalmorum, nennt. Auch beim Gloria Patri nach den Introiten und Responsorien der Nocturnen finden sich acht feststehende Formeln, die sich beide untereinander und von den Psalmtönen in unwesentlichen Punkten unterscheiden.

Diese Gesangsformeln haben die nämliche Tonart, wie der Choralgesang, mit dem sie verbunden sind, sie ist aber schwerer zu erkennen, weil die in §. 19. aufgeführten Merkmale nicht deutlich genug hervortreten. Da jedoch mit jedem Psalm eine Antiphone (Wechselgesang) verbunden ist, und dem Gloria Patri der Introiten und Responsorien Choralsätze vorausgehen, deren Octavengattung klar ausgeprägt ist, so lässt sich aus dem Zusammenhange der modus solcher Gesänge leicht bestimmen.

2. Wir beschränken uns hier auf die Melodieen zu den Psalmen und die mit ihnen verbundenen Antiphonen, und halten Vorbemerkungen zu denselben und Erklärungen einzelner Eigenthümlichkeiten unter nachfolgenden Punkten für nothwendig:

a) Jedem Psalm geht die treffende Antiphon voraus, die bei einem fest. dupl. vor und nach dem Psalm gesungen werden soll. [1]) Bei Festen niedrigeren Ranges, von semidupl. an, werden nur ein paar Worte der Antiphon vor dem Psalm angegeben, und dieselbe erst nach dem Psalm vollständig gesungen (oder recitirt).

[1]) Statt dessen kann auch ein Interludium der Orgel dem Cleriker Zeit bieten, die Antiphon still zu recitiren.



b) Der erste Theil eines jeden Psalmtones bleibt sich immer gleich, der zweite Theil nach dem * (asteriscus) aber hat beim I., III., IV., VII. und VIII. mehrere Veränderungen, die man „Finalis," „Differentia," „Ausgang," „Terminatio," „Schlusscadenz" nennt.

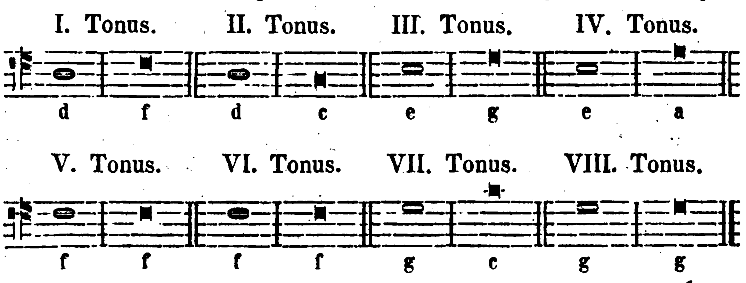
c) Die Intonation des Psalmes nach dem Introitus ist bei jedem modus nur Eine, ebenso auch die Gesangsweise für die cantica. Die Intonation der gewöhnlichen Psalmen jedoch ist solemn (feierlich) oder ferial.

d) Bei der solemnen Intonation wird nur der erste Vers mit der kleinen melodischen Phrase am Anfange (die darum auch initium oder inchoatio heisst) gesungen. Bei allen folgenden Versen fällt das initium weg.

e) Die kleine Cadenz in der Mitte des Verses, unmittelbar vor dem * heisst „medium," „mediatio," „Mittelcadenz."

f) Nach der Antiphon ist in den Chorbüchern der zweite Theil des zu singenden Psalmtones, die Finalis vorgezeichnet, und oft sind unter die Noten der Finale die Buchstaben E V O V A E gesetzt. Diess sind die Vokale von seculorum Amen, da jeder Psalm regelmässig mit „Gloria Patri etc." schliesst.

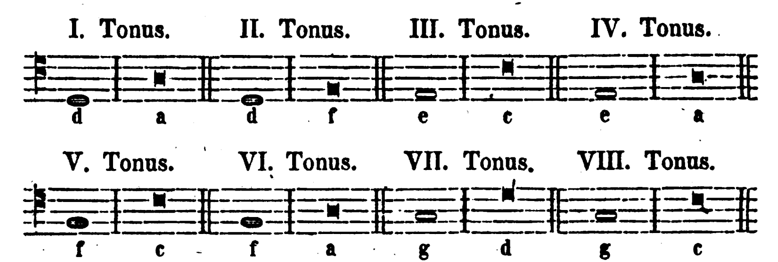
g) Um den nach der Antiphon zu singenden Psalm sicher und richtig anstimmen und fortführen zu können, beachte man die Schlussnote der Antiphon und die Anfangsnote des Psalmes, die in folgender Tabelle zusammengestellt sind:[1])



[1]) Auch beim Introitus gelten diese Schluss- und Anfangsnoten; nicht aber beim Gloria Patri in den Respons. der Nocturnen.

Diese Zusammenstellung gilt für die cantica und die Toni Psalmorum festivi.

Für die Toni Psalmorum feriales diene folgende Tabelle, welche zugleich die Schlussnote der Antiphon und die erste Note der Differenz oder Finalis (dieser Ton ist zugleich Dominante) für jeden Psalmton angibt.



h) Wenn in der Mitte des Psalmverses, vor dem asteriscus, ein einsilbiges unbeugbares oder hebräisches Wort steht, so wird beim II., IV., V., VI. und VII. Psalmton die letzte Note ausgelassen und mit dem Ton über der Dominante geschlossen. Solche Wörter sind: „tu, sum, Israël, usquequo, David, Jacob, Jerusalem. Sion etc." Diese Gesangsart nennt man intonatio in pausa correpta.

i) Sind die ersten Worte der Antiph. gleich mit den ersten Worten des 1. Psalmverses, so werden letztere in fest. semid. und simpl. nicht mehr gesungen. Im Offic. de Dnca z. B. lautet die Antiph. zum 109. Psalm: Dixit Dnus etc.; der 1. Psalmvers beginnt also mit „Domino meo."

Anmerk. 1. Wenn viele Sänger sich beim Psalliren betheiligen, so muss Jeder ohne Zögerung auf ein und derselben Silbe mit den andern steigen oder fallen, je nach der Melodie des treffenden Psalmtones. Man hat daher diese Silben in neueren Choralwerken meistens mit verschiedener Schrift gedruckt oder mit Strichen versehen. Sehr einfach und praktisch ist die Methode, welche in einem 17 Seiten starken Büchlein für die Psalmen der Sonn- und Festtagsvespern durchgeführt ist, Verlag von Fr. Pustet in Regensburg. Ueber den Silben der Mittel- und Schlusscadenz eines jeden

Verses stehen 8 Ziffern, weil es ebensoviele Psalmentöne gibt. Ueber welcher Silbe man also die Ziffer 1, 2, 3 u. s. w. stehen sieht, da ist auch von allen die Mittel- und Schlusscadenz zu beginnen Näheres in der Vorbemerkung zum Heftchen. Um einem ganzen grossen Chor das Aufschlagen der jedesmal treffenden Psalmen, Töne, Hymnen etc. zu ersparen oder zu erleichtern, lässt der Verfasser des mag. choralis jährlich eine Tabelle autographiren mit folgender Einrichtung:

Mensis.	Dies.	Ps. I.	Ps. II.	Ps. III.	Ps. IV.	Ps. V.	Hymnus.	V. et R.	Magn.	Commemorat.
August.	28.	109. III/$_1$	110. III/$_1$	111. I/$_1$	112. I/$_2$	116. IV/$_1$	Deus tuorum...422	85	I/$_2$	90, 28, 91.

Die Ziffer 109. etc. bedeutet den 109. Psalm „Dixit Dnus," die röm. Ziffer III den Psalmton, die arab. 1 die Finalis, also: III. Ton, 1. Finale. Der Hymnus ist nach Mettenleiters Enchiridion Seite 422 citirt. Die Ziffern bei V., R. und Commemorat. beziehen sich auf die bei Schlosser in Augsburg erschienenen, für die Vespern numerirten „Vers. et Resp.", die jeder Sänger leicht handhaben kann. Das Magnificat ist I. Ton, 2. Ausgang.

Natürlich wird sich diese Tabelle je nach der Diözese oder Kirche verschieden gestalten.

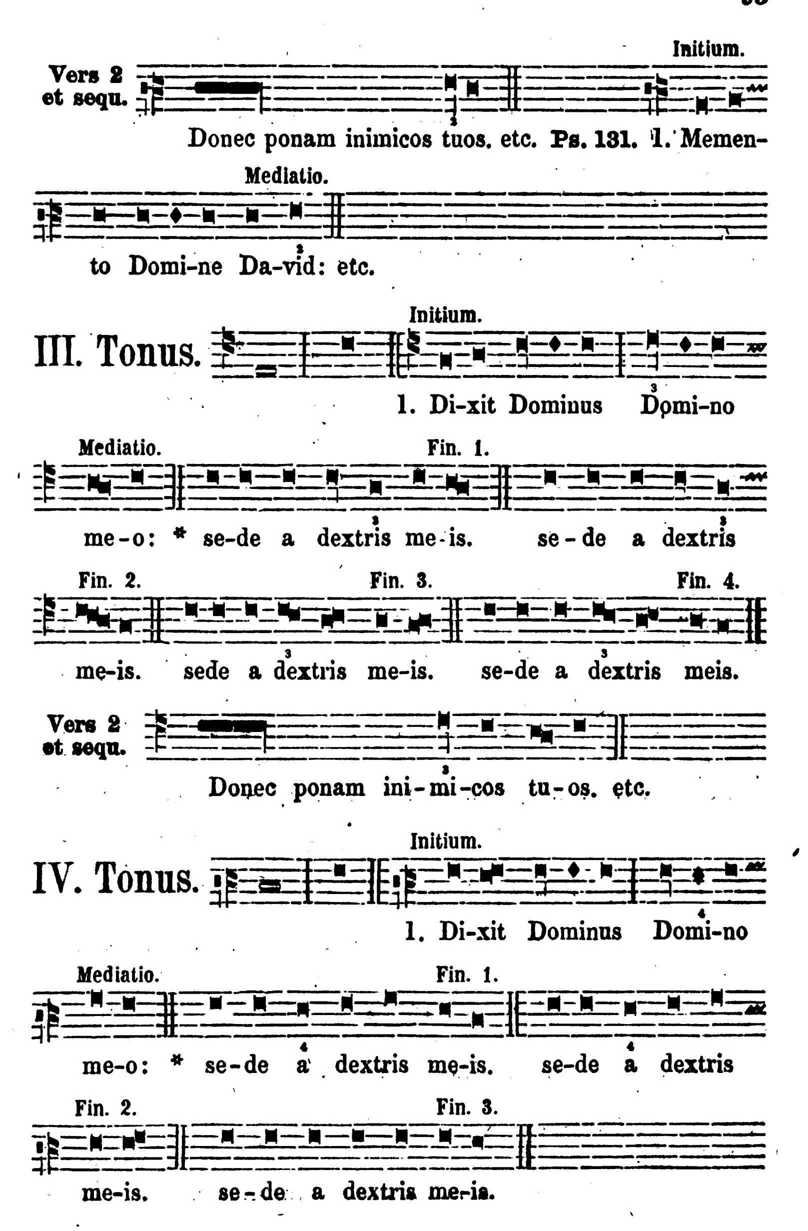
Anmerk. 2. Im Quartbrevier von Fr. Pustet in Regensburg sind bei den Antiph. immer auch die treffenden Psalmtöne verzeichnet. Steht die Ziffer 1, 3 etc. allein, so bedeutet es I. Ton, 1. Finale, III. Ton, 1. Finale etc. Steht ein d, r, m, f, s, l nach der Ziffer, so sind dadurch die Silben do, re, mi, fa, sol, la angedeutet. Zum praktischen Gebrauch mögen hier, ohne weitere Erklärungen, die gewöhnlichsten Bezeichnungen nach der in voriger Anmerk. gegebenen Methode angeführt werden: to. 1 f = I/$_2$; to. 1 r = I/$_3$; to. 1 l = I/$_4$; to. 3 r = III/$_3$; to. 3 d = III/$_4$; to. 4 m = IV/$_3$; to. 7 s = VII/$_2$; to. 7 r = VII/$_3$; to. 7 f = VII/$_4$; to. 8 f = VIII/$_2$.

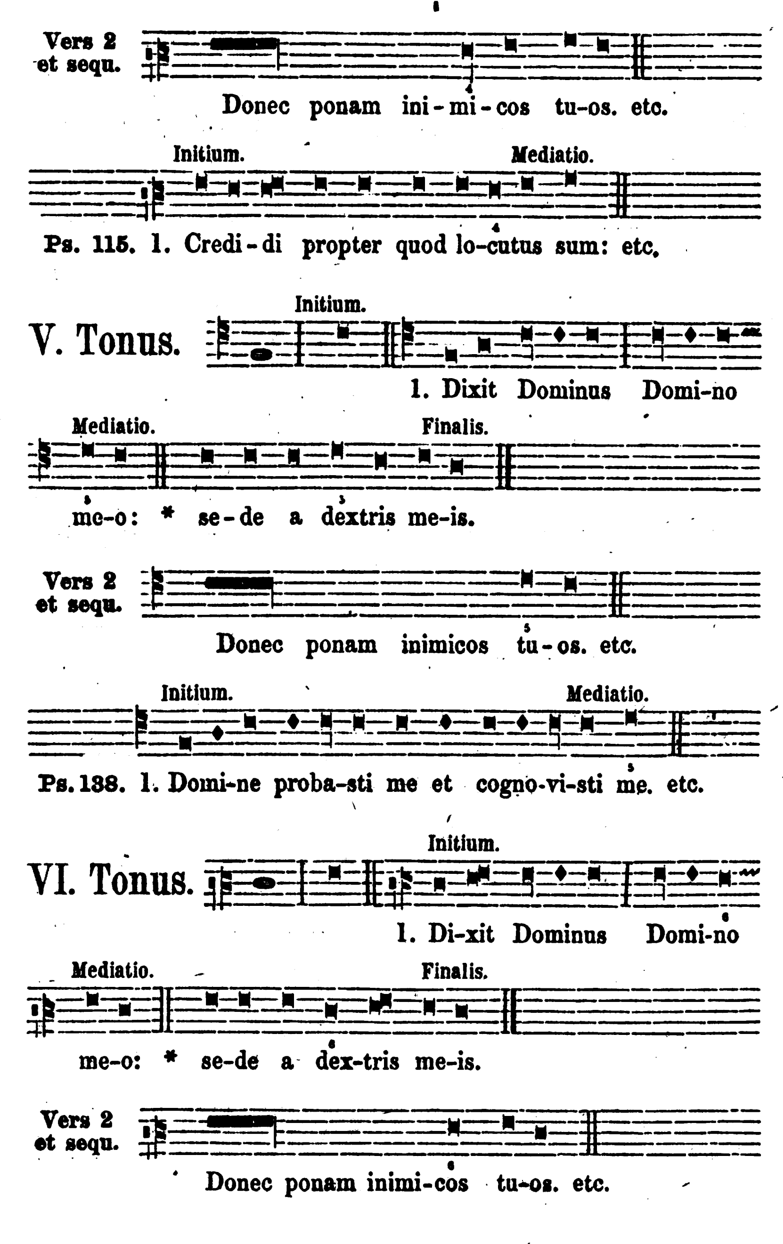
§. 30. Toni Psalmorum Festivi.

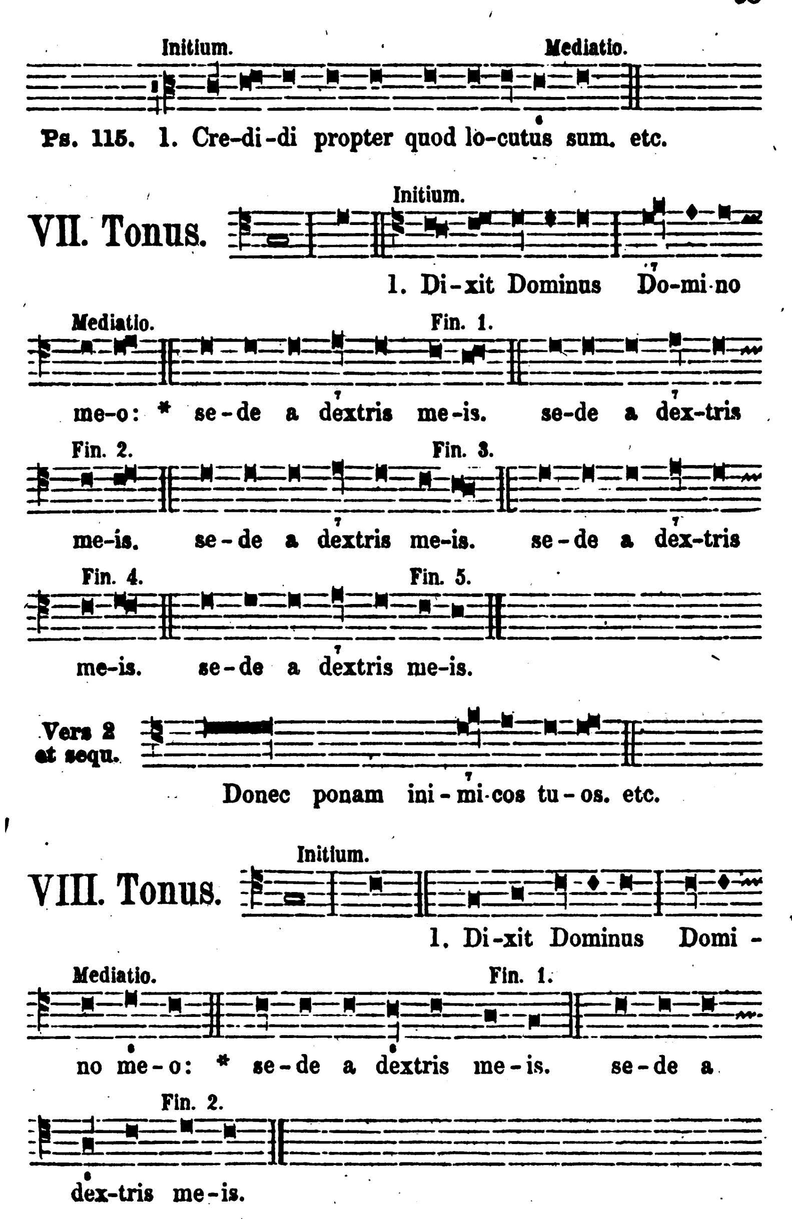
Dieser bedient man sich: 1) an allen Festen die dupl. I., II. cl. und majus sind und zwar beim ganzen officium divinum; 2) in den festis duplicibus, in Dominicis et festis semiduplicibus nur bei Matutin, Laudes und Vesper.

Anmerk. Die weisse Note vor dem Initium bedeutet die Schlussnote der Antiphon; die schwarze zeigt die Note gleich nach dem *, d. h. die Dominante, an.




Initium.
Vers 2 et sequ.
Donec ponam inimicos tuos. etc. Ps. 131. 1. Memen-
Mediatio.
to Domi-ne Da-vid: etc.
Initium.
III. Tonus.
1. Di-xit Dominus Domi-no
Mediatio.
Fin. 1.
me-o: * se-de a dextris me-is. se-de a dextris
Fin. 2.
Fin. 3.
Fin. 4.
me-is. sede a dextris me-is. se-de a dextris meis.
Vers 2 et sequ.
Donec ponam ini-mi-cos tu-os. etc.
Initium.
IV. Tonus.
1. Di-xit Dominus Domi-no
Mediatio.
Fin. 1.
me-o: * se-de a dextris me-is. se-de a dextris
Fin. 2.
Fin. 3.
me-is. se-de a dextris me-is.


Vers 2
et sequ.
Donec ponam ini-mi-cos tu-os. etc.
Initium.
Mediatio.
Ps. 115. 1. Credi-di propter quod lo-cutus sum: etc.
V. Tonus.
Initium.
1. Dixit Dominus Domi-no
Mediatio.
Finalis.
me-o: * se-de a dextris me-is.
Vers 2
et sequ.
Donec ponam inimicos tu-os. etc.
Initium.
Mediatio.
Ps. 138. 1. Domi-ne proba-sti me et cogno-vi-sti me. etc.
VI. Tonus.
Initium.
1. Di-xit Dominus Domi-no
Mediatio.
Finalis.
me-o: * se-de a dex-tris me-is.
Vers 2
et sequ.
Donec ponam inimi-cos tu-os. etc.


Initium.
Mediatio.
Ps. 115. 1. Cre-di-di propter quod lo-cutus sum. etc.
VII. Tonus.
Initium.
1. Di-xit Dominus Do-mi-no
Mediatio.
Fin. 1.
me-o: * se-de a dextris me-is. se-de a dex-tris
Fin. 2.
Fin. 3.
me-is. se-de a dextris me-is. se-de a dex-tris
Fin. 4.
Fin. 5.
me-is. se-de a dextris me-is.
Vers 2 et sequ.
Donec ponam ini-mi-cos tu-os. etc.
VIII. Tonus.
Initium.
1. Di-xit Dominus Domi-
Mediatio.
Fin. 1.
no me-o: * se-de a dextris me-is. se-de a
Fin. 2.
dex-tris me-is.



§. 31. Toni Psalmorum Feriales. Cantica.

I. Der Tonus ferialis wird gebraucht: 1) in festis duplicibus minoribus, Dominicis et fest. semid. bei Prim, Terz, Sext, Non und Complet, 2) in festis simplicibus et in feriis beim ganzen Officium, sowie im Officium Defunctorum.

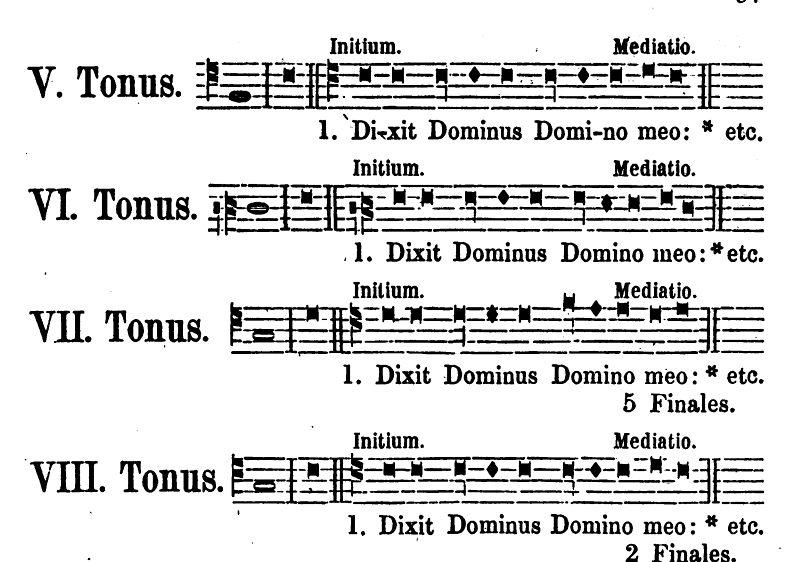
Anmerk. Da die toni festivi und feriales nur im initium und theilweise in der mediatio verschieden sind, die Finalen aber miteinander gemein haben, so genügt es, die erste Vershälfte anzuführen. Wie der erste, so sind alle folgenden Psalmverse eines jeden Tonus. Die Intonatio in pausa correpta wird in den treffenden Tönen nach §. 30 ausgeführt; nur ist natürlich das initium ferial.

I. Tonus. Initium. Mediatio.
1. Di-xit Dominus Domi-no me-o: * etc. 5 Finales.

II. Tonus. Initium. Mediatio.
1. Dixit Dominus Domino meo: * etc.

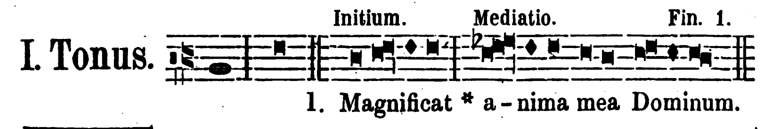
III. Tonus. Initium. Mediatio.
1. Dixit Dominus Domi-no me-o: * etc. 4 Finales.

IV. Tonus. Initium. Mediatio.
1. Dixit Dominus Domino meo: * etc. 3 Finales.

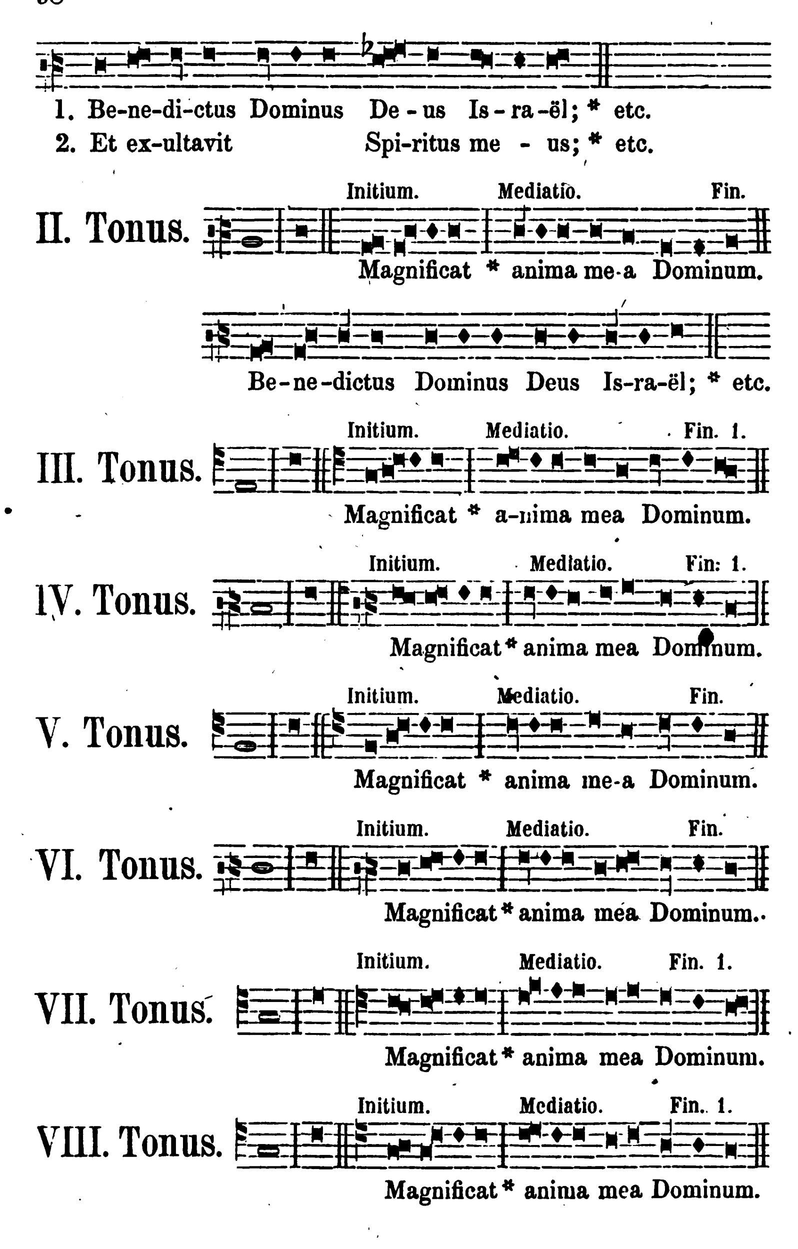


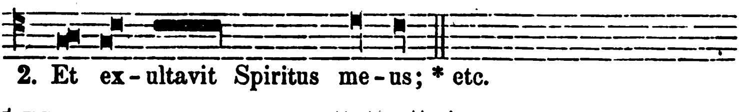
II. Aus der Regel, welche sich in den Antiphonarien[1]) von 1630, 1669 und 1683 findet, und dort auch praktisch angewendet ist: „Cantica semper inchoantur et terminantur solemniter, etiam in Officio feriali vel Defunctorum" —, folgt unabweislich, dass Magnificat und Benedictus bei jedem Gebrauch, in allen Versen, feierlich intonirt und zu Ende gesungen werden müssen.

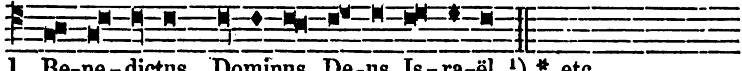
Der erste Vers des Magnif. hat für die gewöhnliche Psalmodie zu wenig Silben, und wird in nachstehender Weise intonirt. Der zweite und die folgenden Verse, sowie der erste und alle Verse des Benedictus werden nach §. 30 gesungen, nur beim I., II. und VIII. Tonus findet eine kleine Bereicherung der Modulation statt. Die Ausgänge sind wie in §. 30.



[1]) Die 4 Directorien enthalten keine Anweisung, die Cantica zu singen.


1. Be-ne-di-ctus Dominus De - us Is - ra -ël; * etc.
2. Et ex-ultavit Spi-ritus me - us; * etc.
II. Tonus.
Initium. Mediatio. Fin.
Magnificat * anima me-a Dominum.
Be-ne-dictus Dominus Deus Is-ra-ël; * etc.
III. Tonus.
Initium. Mediatio. Fin. 1.
Magnificat * a-nima mea Dominum.
IV. Tonus.
Initium. Mediatio. Fin: 1.
Magnificat * anima mea Dominum.
V. Tonus.
Initium. Mediatio. Fin.
Magnificat * anima me-a Dominum.
VI. Tonus.
Initium. Mediatio. Fin.
Magnificat * anima mea Dominum.
VII. Tonus.
Initium. Mediatio. Fin. 1.
Magnificat * anima mea Dominum.
VIII. Tonus.
Initium. Mediatio. Fin. 1.
Magnificat * anima mea Dominum.

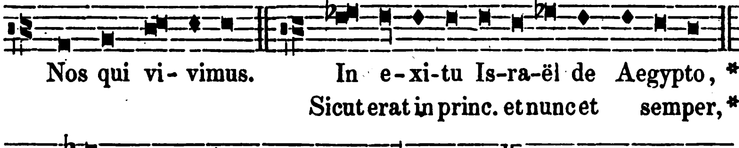


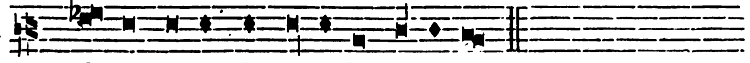


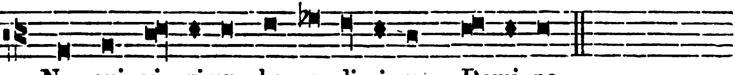
§. 32. Tonus peregrinus.

Für den 113. Psalm „In exitu Israël" hat sich eine eigene Melodie gebildet, die aus dem I. und VIII. modus zusammengesetzt ist, und Tonus mixtus (auch peregrinus, irregularis) heisst. Dieser Tonus irregularis wird beim 113. Psalm nur dann angewendet, wenn die Antiphon „Nos qui vivimus" zu singen ist. Daher crihtet sich der 113. Psalm an den Adventsonntagen, am heil. Dreikönigs-, Oster-, Pfingst- und Dreifaltigkeits-Feste, sowie tempore Paschali nach dem Tone der treffenden Antiphon, denn diese muss mit dem Psalm stets ein Ganzes bilden. Die Directorien lassen darüber in Zweifel, die Praxis des Antiph. Rom. 1630 u. m. A. jedoch, sowie ruhiges Nachdenken und Vergleichen führen nothwendig zu dieser Erklärungsweise.

Der Tonus peregrinus lautet für die 29 Verse des 113. Psalm mit der Antiphon also:




domus Jacob de popu-lo barba-ro.
et in saecula saeculo-rum. A-men.

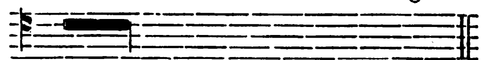

Nos qui vi-vimus be-ne-di-cimus Domi-no.

---

[1]) Hier wird auch die pausa correpta vernachlässigt.

§. 33. Matutin. Laudes.

I. Alle festiven und ferialen Matutinen beginnen mit:



Hebdomad. Domine lábia mea apéries.

Chorus. Et os meum annuntiábit laudem tuam.

Das „Deus in adjutorium“ hat festiven und ferialen Ton.[1])

1. Tonus „Deus in adjutorium“ in festo dupl. et semid.

Hebdomad.

De-us in ad-ju-tó-ri-um me-um in-tén-de.

Chorus.

Dómine ad adjuvándum me fe-stí-na. Glória Patri et

Fílio, et Spirítui sancto; sicut erat in princípio, |

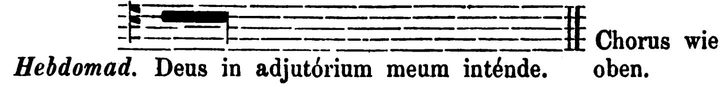
et nunc et semper, | et in saécula saeculórum, Amen.

Al-le-lú-ja.

Von Septuages. bis zum Gründonnerstage statt „Alleluja“:

Laus tibi Dómine, rex aetérnae glóriae.

2. Tonus „Deus in adjutorium“ in festo simplic. et Feriis.



Hebdomad. Deus in adjutórium meum inténde. Chorus wie oben.

---

[1]) Auch die Laudes, Horae minores, Vesper und Complet haben diese festive resp. feriale Intonation. Im Officium hebdom. s. und def. aber beginnt das Officium sogleich mit den Antiphonen und Psalmen.

Die Gesangsweisen zum Invitatoriums-Psalme „Venite exultemus“ finden sich für die acht Toni feierlich, für den IV. und VI. Ton auch ferial im Antiphon. und Director. Die Cantores singen zuerst das treffende Invitatorium ganz, der Chor repetirt es. Dann wird der Psalm „Venite“ von den Cantores gesungen, während der Chor nach den einzelnen Psalmversen das ganze oder halbe Invitatorium wiederholt.

Im „Officium de Dnca et die solemni“ intoniren die Sänger dem Hebdomadar den Anfang des Hymnus, der Hebdomadar wiederholt diese Intonation. Ist das Officium nicht solemn oder de Dnca, so intonirt der Chor den Hymnus.

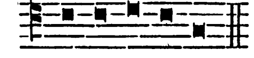
„In Dnca et die solemni“ intonirt ein Cantor dem Hebdomadar die Anfangsworte der ersten Antiphon zur Matutin, der Hebdomadar repetirt diese Intonation. Ist das Officium nicht solemn oder de Dnca, so intonirt der Hebdomadar allein. In Festo duplici singt der Chor die Antiphon zu Ende.

Zwei Cantores intoniren dann den ersten Psalmvers; an Vigilien, Quatemper, und den Ferien im Advent und in der Fasten aber intonirt den 1. Vers nur ein Cantor.

Ist der erste Psalm mit seiner Antiphon gesungen, so präcinirt „in festis et feriis“ ein Cantor den assistirenden Canonikern nach ihrer Würde und Rangstufe die übrigen Antiphonen. Jeder Canonicus repetirt diese Intonation. Die übrigen Psalmen werden von den Cantores in der Ordnung, wie sie eben beim ersten Psalm angegeben wurde, intonirt.

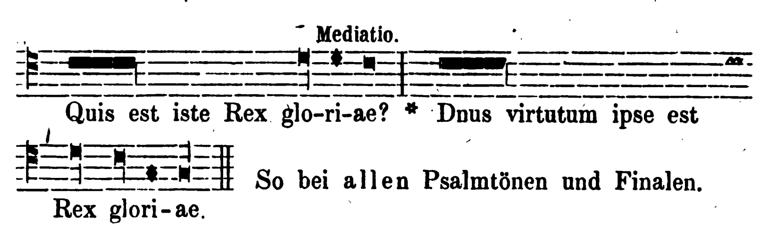
Nur wenn den Psalmen unmittelbar eine Antiphon vorhergeht, werden sie von den Cantoren intonirt; folgen also mehrere Psalmen ohne Antiphon nacheinander, so geschieht die Intonation von Seite der Cantoren nur beim ersten.

Anmerk. Bei dem Psalmengesang an den drei letzten Tagen der Charwoche wird jeder Psalm ohne den Vers „Gloria Patri“ etc. geschlossen. Für die letzte Hälfte des letzten Verses hat sich ein eigener Ausgang gebildet, der bei jedem Psalmton ohne Unterschied angewendet wird, nämlich:



Z. B. Ps. 23., V. Ton, 10. Vers:
Alle langsam und kraftvoll.





Quis est iste Rex glo-ri-ae? * Dnus virtutum ipse est

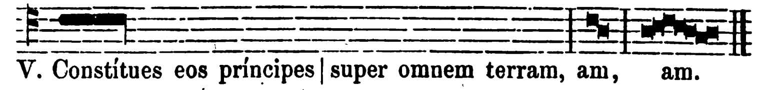
So bei allen Psalmtönen und Finalen.

Rex glori-ae.

„In Dnca et diebus solemnibus“ singen zwei oder mehrere Cantoren den Versikel; „in feriis und festis non solemnibus“ zwei vom Musikchor; an Vigilien, Quatemper und den Advent- und Fasten-Ferien aber nur Einer vom Musikchor.

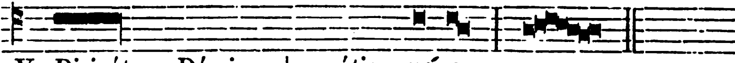
Toni Versiculorum.

1. In Festo Duplici.



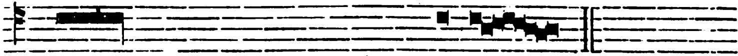
V. Constítues eos príncipes | super omnem terram, am, am.
R. Mémores erunt | nóminis tui Dómine, e, e.

2. In Festo Semiduplici.



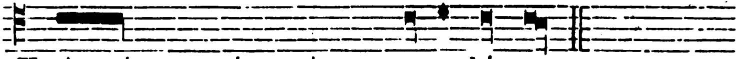
V. Dirigátur Dómine | orátio mé-a, a.
R. Sicut incénsum | in conspéctu tu-o, o.

3. In Festo Simpl. et diebus ferialibus.



V. Dómine in coelo | misericórdia tu - a.
R. Et véritas tua | usque ad nu-bes.

Anmerk. In Matutin und Laudes der drei letzten Charwochentage, und in Vesper, Matutin und Laudes des Offic. Def. werden die Vers. so gesungen:



V. Avertántur retrórsum | et e-ru-bés-cant.
R. Qui cógitant mi-hi ma-la.
V. Audívi vocem de coelo | di-céntem mi-hi.
R. Beáti mórtui, | qui in Dno mó-ri-ún-tur.

Nach dem Versikel singt der Hebdomadar:

Pater noster. *secreto.* V. Et ne nos inducas in tentati-onem,
Chorus: R. Sed líbera nos a malo.

Hebdomad. Absolutio.

Exaúdi Dómine Jesu Christe | preces servórum tuórum, |
Ipsíus píetas et miseri - - - - - -
A vínculis pecca - - - - - - -

et mise-ré-re nobis, qui cum Patre et Spíritu sancto |
córdi - a nos ádjuvet, qui cum Patre et Spíritu sancto |
tó - rum nostrórum absólvat nos | omnípotens

c a

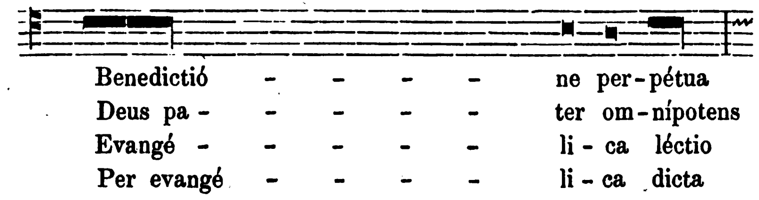
vivis et regnas | in saécula saecu-lórum. *Chor.* R. Amen.
vivit et regnat | in saécula saecu-lórum.
et misericors Dóminus.

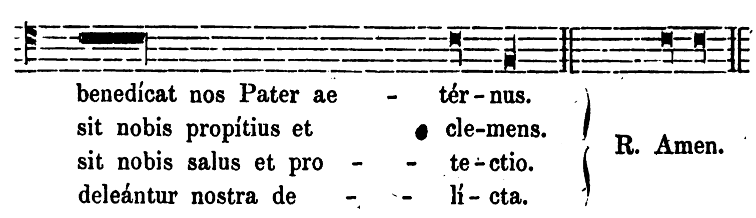
Ein „minister choro assistens“ tritt nun an den für die

c f

Lesung bestimmten Platz, und singt:
Jube domne benedícere.

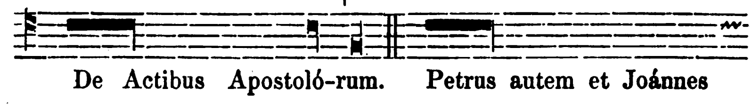
Der Hebdomadar antwortet mit der Benedictio. Von den 12 gewöhnlichen Benedictionen seien nur einige angeführt, da sich die Melodie gleich bleibt.

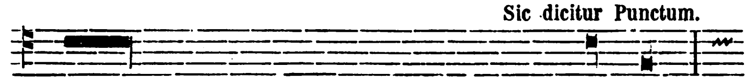




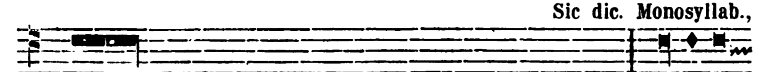
Der Lector (der minister choro assistens) singt die **Lection** in folgendem Tone:







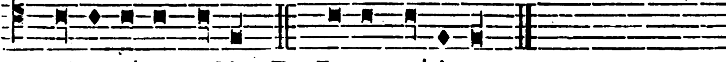
ascendébant in templum ad horam oratiónis no-nam...



Intuens autem in eum Petrus cum Joánne dixit: réspi-ce

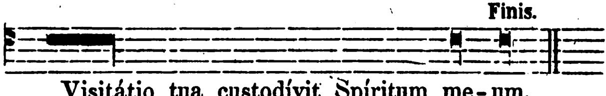


in nos. — Quid ergo erit no-bis? Tu autem Dómi-ne



mi-se-ré-re nobis. R. De-o gráti-as.

Anmerk. Die Lectionen beim **Officium Defunctorum** und an den drei letzten Tagen der Charwoche haben keine Absolutio, Benedictio und kein „Tu autem Domine." Der Lector beginnt die Lection nach dem stillen Pater noster, beobachtet die Interpunctionen obiger Gesangsweise, schliesst jedoch nicht mit dem Fall in die Quint, oder in einer andern Melodie, sondern mit dem Hauptton in langsamerem, etwas gedehntem Rhythmus.



Auf jede Lection folgt das Responsorium, welches aus drei Theilen besteht. Der erste wird eigentlich „Responsorium" genannt, der zweite beginnt mit dem „Versikel," im dritten Theile wird die zweite Hälfte des „Responsoriums" vom * (asteriscus) an wiederholt.

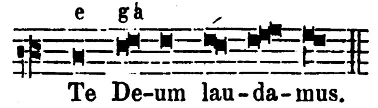
Hat die Matutin 3 Nocturnen, so wird dem 3. R. der 1. und 2., und dem 2. R. der 3. Nocturn (die Passionszeit ausgenommen) nach dem Vers. noch „Gloria Patri etc." beigesetzt, und dann erst die zweite Hälfte des „Responsoriums" wiederholt. Besteht die Matutin aus einer Nocturn, so trifft das „Gloria Patri" beim 2. Responsorium.

Wenn aber das „Te Deum" ausfällt, so wird der Vers „Gloria P." dem 3. R. der 3. (resp. einzigen) Nocturn angehängt.

Anmerk. Abänderungen dieser Ordnung in den Responsorien der Matutinen zu Weihnachten, Ostern, der Passionszeit, Charwoche etc. sind in den Choralbüchern nicht zu übersehen.

Noch ist zu merken, dass „in festis solemnibus et Dncis privilegiatis" der Hebdomadar die neunte Lection zu singen hat. „In festis solemnibus et Dncis" gibt der Cantor die Intonation des „Te Deum" dem Hebdomadar an, und wiederholt sie. Ist kein f. solemne oder Sonntag, so treten die Cantores in die Mitte des Chores, und intoniren selbst diesen Lobgesang.

Intonatio Hymni Ss. Ambrosii et Augustini.



Die grossartigen Gesangssätze dieses Hymnus bewegen sich innerhalb acht Tonstufen. Der modus ist mixtus III. & IV.

II. Die Laudes beginnt der Hebdomadar mit Deus in adj., nach S. 100.

„In Dominica aut die solemni“ gibt der Cantor dem Hebdomadar die erste Antiphon an. Ausser diesen Festen intonirt der Hebdomadar selbst.

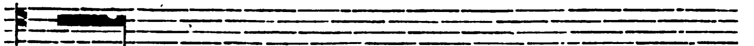
Nach der Intonation[1] der Antiph. intoniren je nach der Festzeit zwei oder mehrere Cantores den Psalm nach dem treffenden Tonus.

In diebus festivis et ferialibus hat der Cantor den Canonikern nach ihrer Würde die übrigen Antiphonen anzugeben.

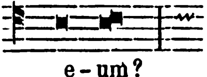
Die Psalmen werden nach der auf S. 101 angegebenen Ordnung im treffenden Tonus von den Cantores intonirt.

Sind die Psalmen alle zu Ende, so singt der Hebdomadar das „Capitulum.“

Tonus Capituli.



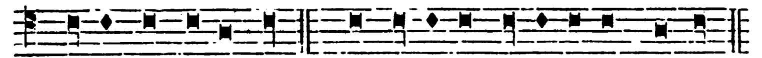
Beátus vir, qui invéntus est sine mácula, et qui post aurum non ábiit, nec sperávit in pecúnia et thesaúris. Quis est hic, et laudábimus





Fecit enim mirabília in vita su-a. R. De-o gráti-as.

Ist das letzte Wort einsilbig, wie im Cap. Epiphan. Dni: „Surge illuminare,“ oder hat es den accentus acutus, wie im Capit. ad Primam: „Regi saeculorum,“ so wird in folgender Weise geschlossen.



Super te or-ta est. In saecu-la saecu-lorum. Amen.

Das R. „Deo gratias“ aber bleibt wie oben. Stünde am Ende des Cap. ein Fragezeichen, so würde der ton. interrogationis dem gewöhnlichen Capitelschluss vorgehen. —

[1]) Wenn das festum ein „duplex,“ nach Absingung der Antiphon von Seite der Musiker.

„In Dnca et die solemni“ singt der Cantor den Anfang des Hymnus dem Hebdomad. vor, dieser repetirt ihn. Ausserdem intonirt der Chor.

Auf den Hymnus folgt der Versikel nach einer der drei, auf Seite 102 angegebenen, Gesangsweisen.

Die Antiphon zum Benedictus wird „in Dnca et die solemni“ dem Hebdomadar vom Cantor angegeben. Zu anderer Zeit intonirt der Hebdomadar selbst. Das Benedictus wird von einem oder mehreren Cantoren (nach der Festzeit) stets solemniter (siehe §. 31. S. 97.) intonirt und von abwechselnden Chören zu Ende gesungen.

Nach gesungener Antiphon folgt die Oration mit vorhergehendem „Dominus vobiscum“ nach §. 23. Seite 52. oder 53.

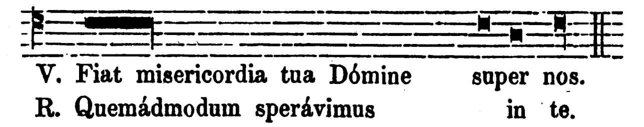
Die Preces, werden abwechselnd vom Hebdomadar und Chor gesungen. (Gesangsweise S. 108.)

Bei Commemorationen werden die Versikel „in Dnca et diebus solemnibus“ von zwei oder mehreren Cantoren intonirt. Zu anderen Zeiten „a binis Musicis vel ab uno.“ Die Versikel und Resp. zu den Preces, Commemorationen, marianischen Antiphonen, vor der Oratio Ss. Sacramenti, bei Processionen und andern ähnlichen Verrichtungen haben folgende Gesangsweise:

Toni Versiculorum in Commemorat. etc.



Bei einsilbigen oder mit accentus acutus versehenen Wörtern schliesst der Gesang nach diesem Beispiele:

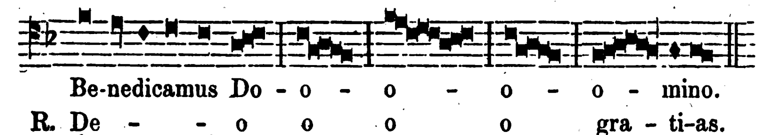


Der Tonus orationis zur Commemoration ist gleich mit dem Tonus der Hauptoration.

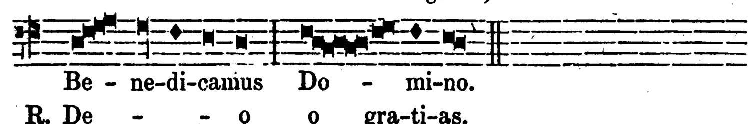
Nach der Oration und den etwa treffenden Commemorationen singt der Hebdomadar: „Dóminus vobíscum." „In Dominica et die solempi" wird dann das „Benedicàmus" von zwei oder mehreren Cantoren, ausserdem „a binis Musicis vel ab uno" nach einer der folgenden Melodieen gesungen.

Toni Benedicamus pro Officio.

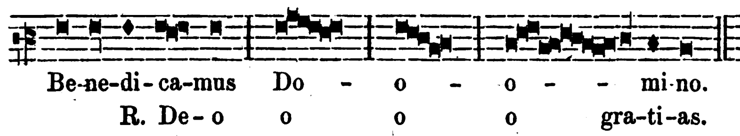
1. In festo solemni.[1]



2. De beata Virgine.[2]



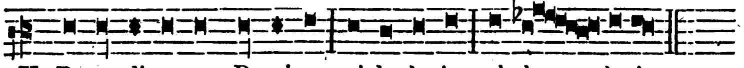
3. De Apostolis, et in Festo Duplici.



4. De Dominica, Semidupl. et infra Octav., quae non sunt B. M. V.



5. A Vesp. Sabbati sancti usque ad Vesp. sequentis Sabb. exclus.



R. De-o gra-ti-as, al-le-lu-ja, al-le - lu-ja.

---

[1] Attamen Ecclesia Romana communiter non utitur tali Tono.

[2] Et in Vesperis Feriae VI., quando fit seq. Sabbato Off. de B. V. M.

6. In Festis simplicibus.



V. Be-ne-di-ca-mus Do - mi-no.
R. De - - o gra - ti-as.

7. In Feriali Officio.



V. Be-ne-di-ca-mus Do-mi-no.
R. De - o gra-ti-as.

Die aufgeführten sieben Gesangsweisen werden **nur am Schlusse der Matutin, Laudes und Vesper** gebraucht.

Folgendes Benedicamus trifft bei Prim, Terz, Sext, Non und Complet sowohl in Festis solemnibus, duplic., als in semid., simplic. ac Feriis.



Be-ne-di ca-mus Do-mi-no.

Auf „Benedicamus" folgt immer „Fidelium" in **Einem** unverändertem Tone mit „Amen". Wird mit einer marianischen Antiphon geschlossen, so singt der Hebd. nach dem stillen Pater noster „Dnus det nobis" etc. der Chor „Et vitam . . ." in **Einem** Ton. Den Schluss des Officium's macht das „Divinum auxilium . . .," welches der Hebd. auf Einen tieferen Ton singt, worauf der Chor mit „Amen" antwortet.

§. 34. Prim. Terz. Sext. Non.

I. Der Hebdomadar singt „Deus in adjut." nach S. 100. Die **Hymnen** für Prim, Terz, Sext und Non haben (nach der Festzeit) **verschiedene** Gesangsweisen.

Die Intonation der **Antiphon** vor den Psalmen steht dem Hebdomadar zu, Intonation und Fortsetzung der **Psalmen** dem

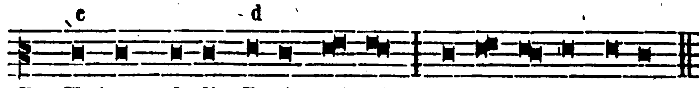
„Chorus Musicorum et Capellanorum," nach der in §. 30. oder 31. angegebenen Regel.

Der Hebdomadar singt das Capitel nach Seite 106. Die Resp. brevia mit den Vers. [1]) werden in allen Horen von zwei Sängern der capella Musicorum vorgetragen; an den Vigilien, den Advent- Fasten- und Quatemper-Ferien aber, nur von Einem.

Die Melodie des R. br. ist bei allen Horen im Kirchenjahr in der Regel gleich, nur der verschiedene Text bewirkt hie und da kleine Veränderungen.

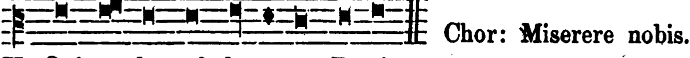


Responsorium breve.



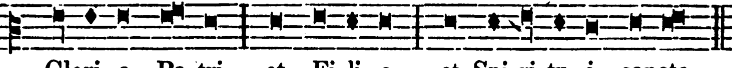
R. Christe fi-li De-i vi-vi, * Mi-se-re-re no-bis.

Der Chor repetirt das ganze R.



Chor: Miserere nobis.

V. Qui se-des ad dexteram Patris.



Glori-a Pa-tri et Fi-li-o et Spi-ri-tu-i sancto.

Chor: Christe fili Dei vivi, miserere nobis. — Versikel (siehe Note 1.)

Temp. Pasch. werden dem R. zwei Alleluja angefügt. Die Melodie ändert sich dann in folgender Weise:



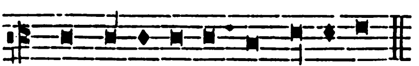
R. Christe Fi-li De-i vi-vi, mi-se-re-re nobis; * al-le-

lu-ja, al-le-lu-ja.

Chor. repetit R.

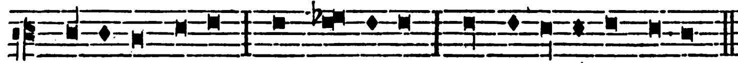
---

[1]) Dieser Vers. (nach dem Resp. br.) hat in allen Horen und Festzeiten die auf S. 102 unter 3 aufgeführte Melodie.



Chor: Alleluja, Alleluja.

Qui surre-xi-sti a mortu-is.

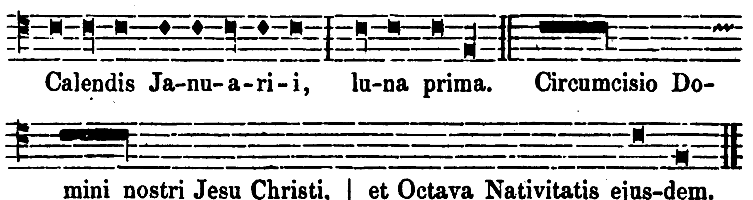


Glo-ri-a Patri et Fi-li-o et Spi-ri-tu-i sancto.

Chorus: Chr. Fili Dei vivi miserere nobis, * alleluja, alleluja.
Vers. mit alleluja (S. 102, Nro. 3.)

Der Hebdomadar singt dann die Preces, wenn sie treffen, im gewöhnlichen Versikelton nach S. 108., Dominus vobiscum, Oration nach S. 54; Dominus vobiscum, Benedicamus Domino nach S. 109 (bei Terz, Sext, und Non „Fidelium animae“ ... siehe S. 109.)

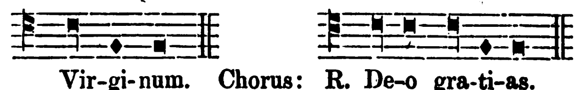
II. Nach dem Benedicamus resp. Deo gratias der Prim wird täglich im Chor die Lesung aus dem Martyrologium vorgenommen.[1]) Der Lector beginnt unmittelbar, ohne sich eine Benedictio zu erbitten, die für den folgenden Tag treffende Lesung[2]) im Lectionstone nach S. 104, wie folgt:



Bei einsilbigen Wörtern siehe S. 104:

a-depta est.

Am Schlusse wird täglich beigesetzt: „Et alibi aliorum plurimorum ss. Martyrum, et Confessorum atque sanctarum

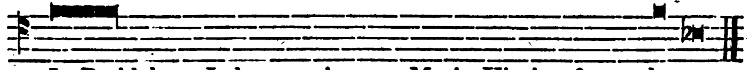


---

[1]) An den drei letzten Tagen der Charwoche nicht.

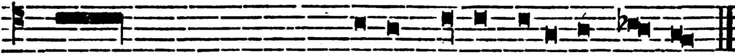
[2]) Die Rubriken zum Martyrologium und dieses selbst geben Näheres an.

In Vigilia Nat. Dni [1]) erhebt sich die Stimme in die Oberquart bei den Worten:



In Bethlehem Judae nascitur ex Maria Virgine factus ho-mo.

Daran schliesst sich „altius, et in Tono Passionis" der Satz:



Nativitas Domini nostri Je-su Christi secundum carnem.

Der noch übrige Theil wird im gewöhnlichen Tonus Lectionis zu Ende gesungen.

Nach dem Martyrologium singt der Hebdomadar abwechselnd mit dem Chor im Versikelton (S. 108.) „Pretiosa," „Sancta Maria" in tono simpl. fer. S. 54, 1, „Deus in adj." in tono Vers., die Oration „Dirigere" nach S. 54, 2. Die „Lectio brevis" nach S. 104.

§. 35. Vesper, Completorium.

I. Die Art, das Deus in Adjutorium, die Antiphonen, Psalmen, das Kapitel, den Hymnus und Versikel bei der Vesper zu intoniren und zu singen stimmt mit der von Seite 106—109. für die Laudes aufgeführten Ordnung und Weise ganz überein.

Das Canticum Magnificat jedoch wird von zwei Musikern dem §. 31, II. gemäss intonirt, und abwechselnd zu Ende gesungen.

Die Orationsgesangsweise hängt vom Feste ab, (S. 52 oder 54.) Preces etc. ut in Laudibus; Benedicamus S. 108 u. 109.

II. Das Completorium findet sich in den betreffenden Choralbüchern vollständig, die Gesangsweise der einzelnen Theile [2]) ist dort klar und deutlich angegeben. Oratio: „Visita..." nach S. 54, 1, (T. simpl. fer.). „Dicto „Benedicamus Domino" (S. 109, 8.)

---

[1]) Den besondern Ritus an diesem Tag siehe im Martyrologium.

[2]) Wie Lectionen, Versikel, Confiteor, Psalmen, Resp. br., Capitel etc. zu singen seien, wurde übrigens im Bisherigen schon gelehrt. Das Completorium bietet sonst nicht wesentlich Neues; nur das Resp. breve per annum hat eine eigene Melodie.

vertit se Celebrans versus digniorem chori ad illum invitandum ut dicat: „Benedicat . . .“

Die Orationen zu den 4 marianischen Antiphonen am Ende des Officiums werden im Ton. fer. S. 54, 2, gesungen. „Divinum auxilium maneat semper nobiscum.“ R. „Amen.“ wird auf Einem, vom vorhergehenden verschiedenen, tiefern Tone recitirt.

Die ausserordentlichen Feierlichkeiten des Kirchenjahres.

§. 36. Aspersio aquae benedictae.

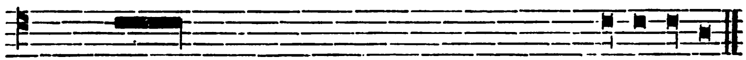
An allen Sonntagen geschieht die Austheilung des Weihwassers in folgender Weise: [1])

Infra tempus Paschale.

Vom Osterfeste bis zum Dreifaltigkeitssonntage exclusive.



Die Cantores singen den Vers „Confitemini,“ verneigen sich bei „Gloria Patri,“ und repetiren die Antiphon bis zum Vers.



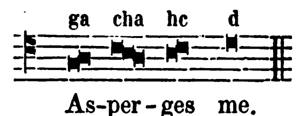
Sac. V. Osténde nobis Dómine misericórdiam tuam, Al-le-lu-ja.
Chor. R. Et salutáre tuum da nobis, Al-le-lu-ja.
Sac. V. Dómine exaúdi oratiónem meam.
Chor. R. Et clamor meus ad te véniat.
Sac. V. Dóminus vobíscum.
Chor. R. Et cum spíritu tuo.

Oratio in tono feriali S. 54. 2.

---

[1]) „Sacerdos, inclinatione aut genuflexione facta, flectit utroque genu super infimum gradum altaris, accipit aspersorium, et incipiens cantare antiphonam „Asperges“ vel „Vidi aquam,“ cantando ter aspergit altare etc.

Extra tempus Paschale.

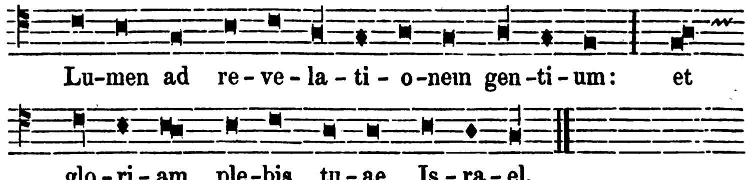


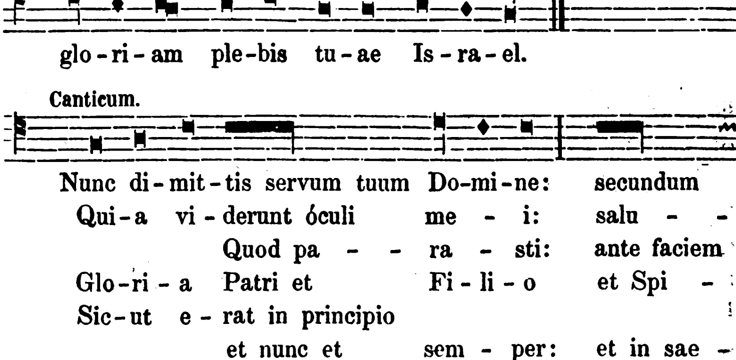
Wenn der Celebrans bei der Intonation des Asperges d als ersten Ton singt (d, e, | g, fis, e, | fis, g, | a,), so kann der Chor ohne Mühe mit h, c, d die vorgeschriebene Fortsetzung ausführen. Ausserdem muss der Chor, wegen der hohen Tonlage der im VII. Tone geschriebenen Antiphon, eine passende Transposition (am besten die eben bezeichnete) wählen.

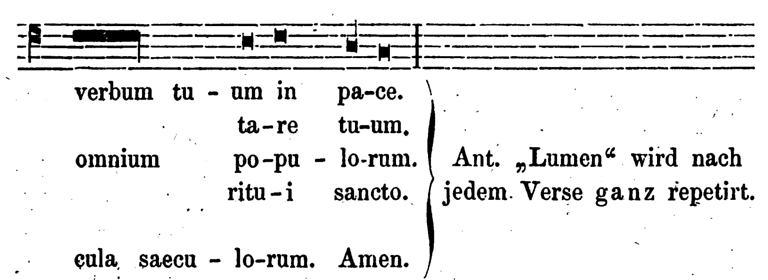
Am Passions- und Palmsonntag bleibt das „Gloria Patri" weg, und wird nach dem V. „Miserere" sogleich die Antiphon repetirt. Vers. (ohne Alleluja) und Oration, wie bei „Vidi aquam."

§. 37. Benedictio candelarum, cinerum, palmarum, cerei Paschalis, fontis Baptismalis.

I. Die Orationen zur Kerzenweihe am Lichtmesstage sind alle in tono fer. zu singen, S. 54, 2. Während der Austheilung der Kerzen singt der Chor:







Hierauf folgt die Antiphon: „Exúrge Dómine“ mit dem V. „Gloria Patri.“ Sacerdos: Oremus (nach Septuagesima „Flectamus genua“ etc. S. 55.) in tono feriali, S. 54, 2. Der Diakon singt dann zum Volke gewendet im Versikelton:



V. Proce-damus in pa-ce. R. In nomi-ne Christi Amen.

Während der Procession werden vom Chore die Ant.: „Adorna thalamum“ oder „Responsum accepit,“ beim Eintritt in die Kirche „Obtulerunt pro eo“ gesungen.

II. Am Aschermittwoch wird vor der Aschenweihe vom Chore die Ant.: „Exaudi nos“ mit dem Ps. „Salvum me fac“ und dem V. „Gloria Patri“ gesungen, dann die Ant. repetirt....

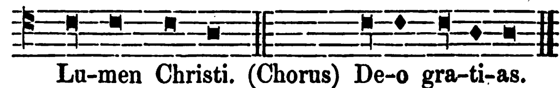
Sacerdos in cornu Epistolae manibus junctis dicit: „Dominus vobiscum. Oremus“ etc. Die vier Orationen in tono feriali S. 54, 2. Während der Bestreuung mit der geweihten Asche singt der Chor: „Immutemur habitu,“ oder „Inter vestibulum,“ und zum Schluss „Emendemus in melius“ mit dem V. „Adjuva nos“ und „Gloria Patri.“ Completa Cinerum impositione Sac. dicit: „Dominus vobiscum. Oremus“ etc. in tono feriali. S. 54, 2.

III. Zur Palmweihe wird vom Chor die Antiph. „Hosanna filio David“ gesungen. Deinde Sacerdos, stans in cornu Epistolae dicit in tono Orationis Missae ferialis (S. 54. 1.) „Dominus vobiscum. Oremus. Deus quem diligere....“ Subdiaconus cantat Lectionem in tono Epistolae S. 60. Der Chor singt als Graduale „Collegerunt Pontifices“ oder „In monte Oliveti,“ der Diakon

das Evangelium more consueto nach S. 61. Darauf folgt Dominus vobiscum, Oremus und die Oratio „Auge fidem" nach S. 54, 1. Die Praefation in tono feriali stimmt mit der in Missis gebräuchlichen ferialen Gesangsweise bis auf den Text überein. Der Chor singt Sanctus und Benedictus ferial. Folgen 6 Orationen. Vor jeder: Dominus vobiscum. Oremus... in tono feriali S. 54, 2. Während der Austheilung der Palmzweige ertönt vom Chor: „Pueri Hebraeorum." Der Priester spricht dann: „Dominus vobiscum. Oremus. Omnipotens..." S. 54, 2.

Bei Beginn der Procession singt der Diakon: „Procedamus..." S. 115. Der Chor trägt die eine oder andere der Antiphonen: ‚Cum appropinquaret" „Cum audisset populus," „Ante sex dies," „Occurrunt turbae," „Cum Angelis," „Turba multa" vor. — Bei der Rückkehr der Procession treten 2 oder 4 Sänger in die Kirche, und beginnen nach geschlossener Thüre, der Procession zugewendet, die ersten zwei Verse des Hymnus: „Gloria laus." Der Priester mit den Uebrigen, die ausserhalb der Kirche stehen, repetirt sie. Die Cantores singen dann die folgenden 5 [1]) Strophen, der Chor antwortet jedesmal mit „Gloria laus." Nachdem der Subdiakon mit dem Schaft des Kreuzes an die Thüre gestossen, öffnet sich diese, und die Procession tritt unter dem Gesange „Ingrediente Domino" in die Kirche.

IV. Bei der Feuerweihe [2]) am Charsamstag werden die Weihrauchkörner für die Osterkerze geweiht. Der Diakon, welchem die benedictio cerei Paschalis übertragen ist, singt beim Eintritt in die Kirche mit Beachtung der vorgeschriebenen Ceremonien in dreimaliger Erhöhung der Stimme:



Die Weihe der Osterkerze ist in einen unübertrefflichen Gesang, praeconium Paschale genannt, verflochten, der mit dem

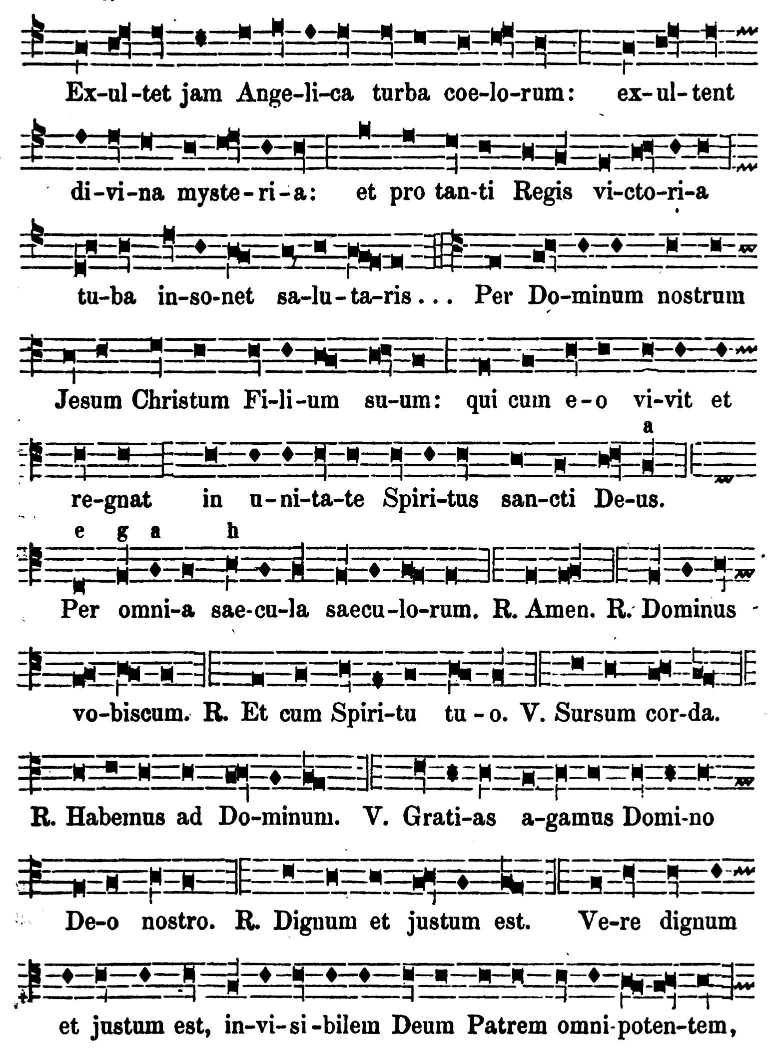
---

[1]) „Omnes, vel partem, prout videbitur."

[2]) Die Orationen zur Feuerweihe werden bloss gesprochen; siehe Seite 54, Note 1.



Praefationsgesang Aehnlichkeit hat, ihn aber an Mannigfaltigkeit und Schönheit weit übertrifft. Nur die Stellen, welche neue Gesangsformeln enthalten, sind hier zum Einstudiren verzeichnet.



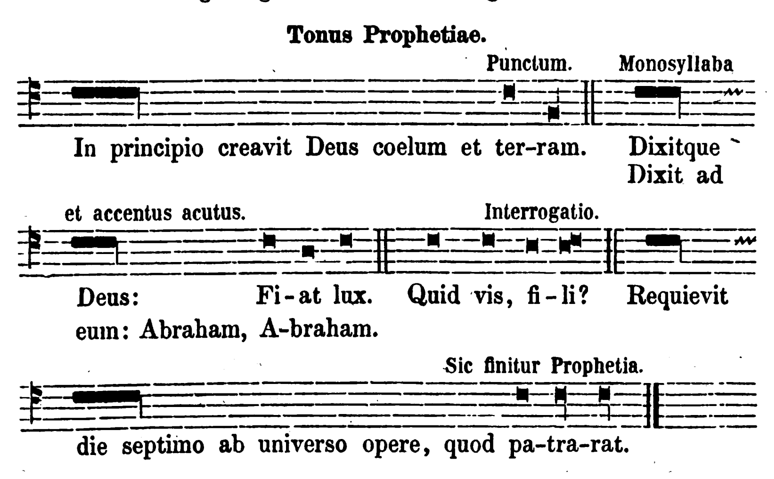


[1]) Oratio: „Respice... cum omni populo suo" in fine Praeconii Paschalis Sabbato Sancto, ob sublatum Romanorum imperium, non amplius recitetur. S. R. C. 14. Mart. 1861.



Der benedictio cerei Paschalis folgen 12 Prophezieen, die im Lektionston gesungen werden, wie folgt:

Tonus Prophetiae.



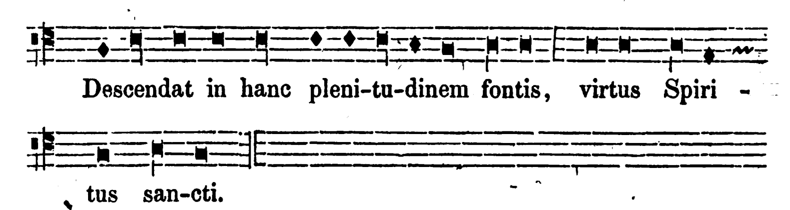
Nach jeder Prophezie[1]) folgt Oremus, Flectamus etc. S. 55, der Orationston simpl. fer. S. 54, 1.

V. Bei der Procession zur Taufquelle wird vom Chor der Tractus „Sicut cervus" gesungen. Die zwei Orationen vor der Praefatio nach S. 54, 1.

Die Praefation stimmt in der Gesangsweise mit den Messpräfationen überein. Gegen das Ende der Wasserweihe ist folgende Stelle dreimal immer in höherem Tone zu singen:

---

[1]) Bei der 12. jedoch nur Oremus und Oratio in tono simpl. fer.



Der vorletzte Ton (e) soll als erster Ton für die erste Wiederholung, fis als erster Ton für die zweite Wiederholung gewählt werden. — Bei der Rückkehr zum Altar singen zwei Cantores die Allerheiligenlitanei in abgekürzter Form, der Chor respondirt.[1])

c h a

Ky-ri-e e-le-i-son. Christe e-le-i-son.

a ga f

Chri-ste au-di nos. Chri-ste ex-au-di nos.

c d h

Pater de coelis De-us. Mi-se-re-re no-bis.
Sancta Ma - - ri - a. O - ra pro no-bis.
Omnes ss. Virgines et Vi-duae. O-rá-te pro no-bis.

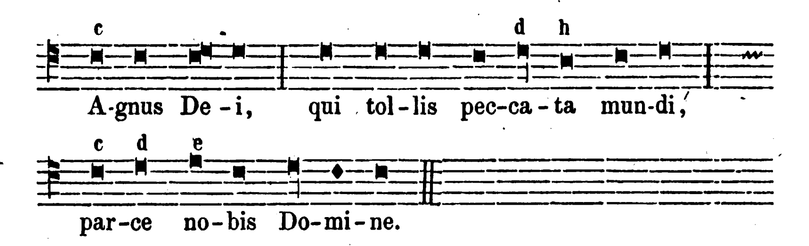
c h a

Pro-pi-ti-us es-to, Par-ce no-bis Domi-ne.

Pec-ca-to-res Te ro-ga-mus au-di nos.

---

[1]) „Duo cantores litanias cantare incipiunt, ceteris singulos versus repetentibus, vel juxta Rit. Rom. saltem respondentibus, vel etiam alternatim dicentibus.“



§. 38. In Parasceve et Sabbato sancto ad Missam.

I. Am Charfreitag liest der Lektor die Prophezie „Haec dicit Dominus“ nach S. 119. Vom Chore wird dann der Tractus „Domine audivi“ vorgetragen. Der Priester spricht „Oremus, Flectamus etc.“ nach S. 55., Oratio „Deus, a quo“ S. 54, 1, Ton. simpl. fer. Der Subdiakon singt im Epistelton (S. 60.) die Lektion „In diebus illis.“ Nach dem Tractus „Eripe me“ folgt der Passion nach Johannes. Von „Post haec autem“ angefangen wird der Evangelienton gebraucht (S. 61). Der Priester verrichtet dann die neun Orationen nach der von S. 56—59 angegebenen Weise.

Der Priester beginnt die Antiphon „Ecce lignum“ allein, von „in quo salus“ an singen die „Ministri“ mit, der Chor aber respondirt mit „Venite adoremus.“



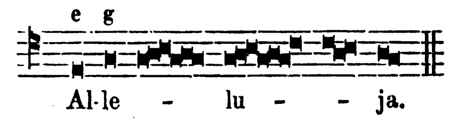
Diese Antiphon muss noch zweimal, und immer in höherem Tone gesungen werden. Um diese Gradation leichter auszuführen,

beachte man, dass vom letzten Ton (e) des Chores bis zum ersten Ton der Repetition (g) eine kleine Terz ist. Ebenso wird bei der dritten Wiederholung der erste Ton (a) vom letzten (fis) der zweiten Wiederholung gefunden.

Während der Adoration des Kreuzes singt der Chor die Improperien „Popule meus,“ den Hymnus „Crux fidelis“ etc. Während das Allerheiligste in Procession vom bestimmten Orte zum Altare getragen wird, ertönt vom Chor der Hymnus „Vexilla Regis prodeunt.“

Nach dem „Orate fratres“ singt der Celebrans ohne weitere Einleitung: „Oremus, praeceptis salutaribus...“ in tono fer. nach S. 81. Amen spricht er leise, und singt dann ohne „Oremus“ im ferialen Messton (nach S. 54, 1.) „Libera nos,“ der Chor antwortet mit „Amen.“

II. Am Charsamstage beginnen die Cantores im Anschluss an die Litanei das „Kyrie eleison“ nach der für die Osterzeit verzeichneten Gesangsweise. — Das Gloria ist feierlich nach S. 51. zu singen, der Chor aber hat zur Fortführung für die ganze Osterwoche eine eigene, schwungvolle Melodie. In den römischen Chorbüchern haben nur Kyrie und Gloria eine andere Melodie pro temp. Paschali. Die Oration in tono festivo nach S. 53. Nach der Epistel singt der Celebrans:



Noch zweimal, immer in höherem Tone, hat der Celebrans diese Melodie zu singen. Der Chor repetirt sie jedesmal. Singt der Celebrans das Alleluja das erstemal in der oben verzeichneten Tonhöhe, so hat er zur Transposition bei der ersten Wiederholung den 𝄞 und 2 ♯, bei der zweiten den Altschlüssel und 4 ♯ zu setzen (siehe S. 45 die Tabelle). Der Chor singt nach der 3. Repetition des Alleluja den Psalm „Confitemini“ und den Tractus „Laudate Dominum.“ Nach der Communion

des Priesters wird mit dem Amte gleich die Vesper verbunden, indem der Chor nach der sumtio Sacramenti die Antiphon „Alleluja“ und den Psalm „Laudate Dominum“ absingt, und die Antiphon repetirt. Capitel, Hymnus und Vers. bleiben aus, der Celebrans aber intonirt die Antiphon zum Magnificat, wie folgt:



Der Chor fährt fort mit „quae lucescit...“ und dem Canticum „Magnificat,“ nach dem VIII. Ton., Fin. 1. Ist die Antiphon repetirt, so singt der Celebrans: „Dominus vobiscum, Oremus etc.“ in tono festivo (S. 53.). Dominus vobiscum. Ite Missa est, alleluja, alleluja (S. 84, Nro. 1.)

§. 39. Verschiedene Intonationen.

1. Intonationes coram Ss. Sacramento.



2. Invocatio S. Spiritus.

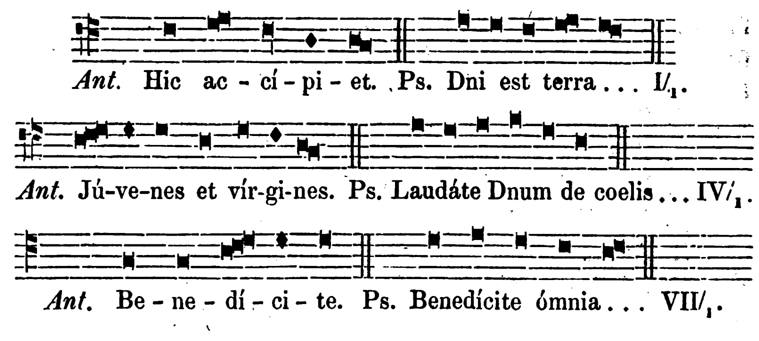


3. Benedictio Pontificalis.

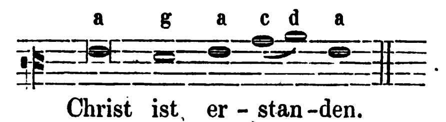




[1]) Der Vers. „Erue Dne animas eorum" in der I. Noct. jedoch bleibt stets, auch pro uno Defuncto, im Plural.



5. Altes Auferstehungslied.



Appendix.

§. 40. Allgemeines über Orgel und für Organisten.

I. Die Orgel hat sich seit Jahrhunderten so sehr in der Kirche eingebürgert, dass sie allenthalben unentbehrlich geworden ist, und auch die Approbation als kirchliches Instrument erhalten hat. Wollte man auch die harmonische Begleitung des gregorianischen Chorals als unpassend verwerfen, [1]) so würde doch ein gutes Vor-, Zwischen- oder Nachspiel beim gottesdienstlichen Gesange ein ernstliches, ausdauerndes Studium der Orgel verlangen. Die Thatsache jedoch, dass gar viele Organisten über das Wesen und die Bedeutung der Orgel, ihre technische Be-

[1]) Doch wird man sie nach dem jetzigen Stande der Musik nie ganz umgehen können, wenn auch die greg. Melodieen zu einer Zeit verfasst wurden, wo man noch keine rechte Vorstellung von Harmonie hatte, und also ohne Rücksicht auf sie Melodieen componirte.



handlung, ihren Bau schlecht oder gar nicht unterrichtet sind, fordert jeden Freund katholischer Kirchenmusik dringend auf, für katholisches Orgelspiel lebhaftes Interesse zu nehmen und zu verbreiten. Schon der Zustand mancher Orgeln macht anständige oder gar genügende Leistungen beim besten Willen unmöglich. Man glaube nicht, dass nur auf einem grossen Werke gutes oder bedeutendes Orgelspiel möglich sei; der tüchtige Organist wird auch auf einem Positiv von vier Registern schnell erkannt, und Orgeln mit acht, zwölf Registern gestatten schon die mannigfaltigsten Tonmischungen, wenn der Organist sich die Mühe nimmt, die Natur seines Instrumentes zu studiren. Auch ist es für Jeden, der mit Orgeln umzugehen hat, eine Nothwendigkeit, bei kleineren vorkommenden Fehlern und Schäden selbst nachhelfen zu können, und besonders bei Neubauten soweit unterrichtet zu sein, dass er ebenfalls ein Wort mitreden oder einen vernünftigen Wunsch äussern kann, und nicht Alles einem Orgelbauer überlassen muss, der gewisser Vortheile halber vielleicht hastig und oberflächlich arbeitet.

Jede Orgel sollte das sogenannte lange Pedal haben, d. h. eine volle Oktav von C – $\overline{c}$ (oder auch $\overline{g}$ je nach Disposition und Umfang). Wo diess mangelt, kann ohne übermässige Kosten Hilfe geschafft werden. Das Pleno sei nie zu scharf, [1]) aber stets kräftig und sonor. Ein 4′ Register kann auch ohne Verbindung mit einem 8′ gespielt werden, wenn man das Tonstük eine Oktave tiefer transponirt. Je grösser das Orgelwerk, je mannigfaltiger die Stimmen, um so reicher ist ihre Behandlungsweise, um so dringender die Pflicht des Organisten, die ihm anvertraute Orgel nach ihrer Mechanik und Einrichtung, ihrem Toninhalt und ihrer Wirkung kennen zu lernen.

Unter den verschiedenen Schriften, welche über dieses und Aehnliches, was die Orgel, ihre Disposition, Reparatur etc. be-

---

[1]) Alte Werke besitzen oft unmässig grelle Mixturen und Quinten, deren Material ein solideres „Schreiwerk“ abgeben kann.



trifft, handeln, sind namhaft zu machen: Becker,[1] Heinrich,[2] Ritter,[3] Seidel,[4] Schlimbach.[5] Besonders gründlich ist Töpfer's Darstellung in seinem Lehrbuch der Orgelbaukunst (4 Bände, Weimar, Voigt, 12 Thlr), sowie auch in dem kleineren Werke: „die Orgel etc. Erfurt, Körner, 1 Thlr."

II. Das Orgelspiel selbst bietet so viele Schwierigkeiten, dass nur beharrliches Studium dieselben siegreich überwinden wird. Der Organist soll nicht bloss Vorlagen tadellos spielen können, sondern selbst schaffen, geleitet von den unverrückbaren Grundsätzen einer guten Schule und den Regeln der Composition, nicht von den Eingebungen der Laune oder vom Talente allein. Um gut präludiren, phantasiren, improvisiren zu können, muss der Organist ausser der vollkommenen Beherrschung der Theorie auch Talent und technische Fertigkeit, durch fortgesetzte praktische Uebung erworben, besitzen, — und dazu braucht es Ausdauer und Bescheidenheit. Wer die Geschichte der Musik kennt, weiss auch, mit welcher Sorgfalt die mit so reichem Talente begabten Orgelmeister, ein Bach, Händel, Albrechtsberger, Rink u. A. sich für das Orgelspiel vorbereitet haben, welch' minutiösen Fleiss sie auf die Feile ihrer Compositionen verwendeten; er wird nicht so anmassend sein, Erfindungen des Augenblickes für köstlich und untadelhaft auszugeben. Ganz schön sagt Chr. Fr. Schubart:[6] „Sowie die Orgel das erste Instrument ist, so ist auch der Organist der erste Musiker. Die Behandlung der Orgel ist äusserst schwer, und man muss dazu mit intellectuellen und physischen Vollkommenheiten ausgerüstet sein. Unter jene rechne ich Genie und Studium. Wem nicht Geniusgluth im Innern flammt, der wird nie ein bedeutender Organist; und wer sich bloss auf sein

---

[1]) Rathschläge für Organisten ... Leipzig, Schubert, 1/2 Thlr.
[2]) Orgellehre, Structur und Erhaltung. Glogau, Flemming, 12 1/2 Sgr.
[3]) Erhaltung und Stimmung der Orgel. Erfurt, Körner. 8 Sgr. 12 Ex. à 6 Sgr.
[4]) Die Orgel und ihr Bau. Breslau, Leukart. 1 Thlr. Sehr gut!
[5]) Ueber Structur etc. der Orgel. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Gut, aber theuer, 1 1/3 Thlr.
[6]) Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst. Wien, 1806. S. 280.



Genie verlässt, und die Natur dieses schweren Instrumentes nicht sorgfältig studirt, der wird ewig Naturalist bleiben ..."

Natürlich soll und kann nicht Jeder Virtuos auf der Orgel sein, aber Harmonie- und Generalbasslehre, Contrapunkt, Fuge (oder doch Imitation) soll jeder katholische Organist gut verstehen und loshaben, sowie in den Uebergängen, beliebigen Transpositionen und im Pedalspiel sich zu helfen wissen; denn die Begleitung des gregorianischen Chorals fordert diesen Grad von Fertigkeit unumgänglich. Durch Auswendiglernen anfangs kurzer und leichter, dann auch grösserer Musterkompositionen für die Orgel wird die Erfindungsgabe geweckt, die Phantasie gebildet, das Gedächtniss geübt, der Geschmack geläutert, der Musiksinn vor Einförmigkeit und Manier bewahrt. Wir führen aus der unabsehbaren Zahl von Hilfsmitteln für Theorie und Praxis des Orgelspiels die bekanntesten an, denn die reiche Literatur kann in diesen Blättern unmöglich erschöpft werden. Albrechtsberger,[1]) Cherubini,[2]) Dehn,[3]) Hohmann, Marx,[4]) Oberhoffer,[5]) Ritter,[6]) Dr. Volkmar,[7]) Winkler.

Ausschliesslich für praktisches Orgelspiel existiren viele und schöne Sammlungen, die aber für katholische Zwecke oft ganz oder doch theilweise unbrauchbar sind. Wir nennen hier als Studienwerke, Uebungsstücke, praktische Orgelkompositionen von

---

[1]) Sämmtliche Schriften über Generalbass etc. von Ign. v. Seyfried. Wien, Haslinger, 3 Bde. Breit, lückenhaft, theuer!

[2]) Theorie des Contrapunktes und der Fuge. Leipz. Kistner; 8 Thlr!

[3]) Theor. prakt. Harmonielehre. Berlin, Schlesinger. 2 Thlr.

[4]) Compositionslehre. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 12 Thlr. die 4 Bde.

[5]) Harmonie- und Compositionslehre mit besonderer Rücksicht auf das Orgelspiel in kath. Kirchen. Luxemburg, Heintze, 1 Thlr. 20 Sgr. Sehr empfehlenswerth!

[6]) Die Kunst des Orgelspiels, 3 Theile. 7 Thlr. 10 Sgr. Auch einzeln die Theile. Das Ganze von hohem Werthe. Ebenso sein Handbuch für die Harmonielehre, 20 Sgr., bei 16 Exempl. à 16 Sgr.

[7]) Orgelschule. Leipzig. Breitkopf und Härtel, 9 Thlr. Ein grosses und gründliches Werk.

verschiedenen Graden der Schwierigkeit: Albrechtsberger,[1]) Bach,[2]) Becker C. F.,[3]) Brosig,[4]) Händel,[5]) Hesse.[6]) Körner's Verlag in Erfurt zeichnet sich durch die grosse Menge vortrefflicher Sammlungen von Orgelstücken aus, z. B. das kirchl. Orgelspiel von Herzog, der kath. und prot. Organist, der angehende Organist, der wohlgeübte Organist, auch Fischer, Herzog, Ritter haben ihre meisten Compositionen in diesem Verlag. Rink,[7]) Schneider, Dr. Schütze, Sechter, Strube, Töpfer, Vogler etc. haben für prakt. Orgelspiel Bedeutendes geleistet, und brauchbare Compositionen geschrieben. In neuester Zeit edirte Lehrer Schumacher in Deggingen, Kgreich Würtemberg, 4 Hefte Orgelstücke, welche durchweg Original-Arbeiten der gegenwärtig lebenden bekanntesten Orgelkünstler und sehr zu empfehlen sind.

§. 41. Harmonie der Kirchentonarten.

Die vom jetzigen Tonsystem ganz verschiedene Bildung der gregorian. Melodieen muss auch bei der Harmonisation derselben festgehalten werden. Das moderne Tongeschlecht ist zweifach, Dur und Moll, die 24 Tonarten sind nur Transpositionen dieser

---

[1]) Sechs Fugen für Orgel, 1 fl.; Ausweichungen, 30 kr.; Wien Haslinger.

[2]) Das wohltemperirte Clavier, und überhaupt alle seine Clavierkomp. herausgegeben von Fr. Chrysander. Wolfenbüttel bei Holle. — Sämmtliche Orgelsachen. Leipzig, Peters. Bei Abnahme der ganzen Sammlung 16 Rthlr. Ueberhaupt bleibt Bach Seb. das Muster für den Organisten jeder Confession, und seine Werke bilden einen unversiegbaren Quell für Geist, Gemüth und Herz.

[3]) Besonders zu nennen das in Verbindung mit Ritter edirte Orgelarchiv, 48 Stücke aus verschiedenen Jahrh., Leipzig, Friese, 3 Thlr.

[4]) Ein katholischer Organist von hervorragender Bedeutung. Die meisten seiner Compositionen verlegten André in Offenbach, und Leuckart in Breslau.

[5]) Seine Oratorien bieten manch herrliche Präludien und Fugen.

[6]) Leuckart in Breslau hat die vielen und sehr brauchbaren Orgelsachen grossentheils im Verlag.

[7]) Seine Präludien, Orgelschulen, Fugen etc. finden sich in Simrock's Verlag zu Bonn, bei Schott in Mainz und André in Offenbach.

zwei Skalen, während die 12 Oktavengattungen eben so viele wesentlich verschiedene Tonleitern bilden. Die §. 12—21 können diess zur Genüge beweisen, und sollten für den kath. Organisten ein Gegenstand ganz besonderen Studiums sein. Als Muster für die harmonische Behandlung der alten Tonarten müssen naturgemäss jene Männer gelten, welche die Blüthezeit in der Entwicklung der alten Harmonie herbeigeführt haben, und in ihr lebten, — die grossen Meister des 16. und 17., sowie theilweise auch des 15. und 18. Jahrhunderts. Wir stellen daher den Grundsatz auf: „Die Harmonie der Kirchentonarten muss mit der Melodie der gregorian. Gesänge durchaus gleichartig sein, sich in allen Beziehungen — ohne Ausnahme der Oberherrschaft dieser Melodieen unbedingt unterwerfen, und daher den Gesetzen der alten Tonarten gemäss diatonisch sein. Auch die Bildung der Cadenzen ist **bei Begleitung gregorian. Gesänge** an gleiche Gesetze gebunden."

Nur mit eisernem Festhalten an diesem Grundsatz glauben wir der Willkühr, welche die gregorian. Melodieen, besonders mit Hilfe der modernen Harmonielehre, nach neueren Tongesetzen ummodelt, einen haltbaren Damm entgegensetzen zu können. Wer die Unterschiede der alten und der neuen Musiklehre nicht energisch auseinanderhält, wird diese Strenge freilich nicht begreifen; aber den Vorwurf, als sei sie unbegründet, wird auch Niemand erheben können, der sich um praktische Exempel aus der Zeit, wo noch die alte Harmonielehre galt, umsieht. „Die neuen Tonarten schliessen durch die Dominante, (Unter- oder Oberquint), nicht so die alten; die neuen haben ihren Leitton, nicht so die alten; bei der Figuralmusik muss jedes Tonstück bei allen Absätzen und jedem Schluss in der Tonica oder dem Grundton einer Dur- und Moll-Tonleiter schliessen, nicht so beim Choral." [1])

[1]) Diese Grundsätze leiteten auch den † J. G. Mettenleiter in seiner Orgelbegleitung zum greg. Choral. „Der Choralgesang ist ein rein diatonischer, natürlicher auf die Kirchentonarten sich stützender Gesang, ohne Erhöhung oder Erniedrigung eines Tones des Modus... etc.;"

Da sich die gregorian. Melodieen schon vor Erfindung der Harmonie gebildet haben, so muss sich letztere den Gesetzen der ersteren anbequemen; aber die Bemerkung, „dass jede Art der Harmonisirung für den Choral neu und modern sei," ist nur halb wahr. Wohl ist sie „neu," aber sie braucht nicht „modern" zu sein. Die strenge Harmonie der Alten ist nicht ein Conglomerat von Dur- und Molldreiklängen ohne inneren Zusammenhang, sondern ist auf Beachtung der Eigenthümlichkeiten der einzelnen Oktavengattungen basirt. Zwar lässt sich im Allgemeinen sagen, der regelmässige Schluss des I. und II. modus sei d moll, des III. und IV. e dur, des V. und VI. f dur, des VII. und VIII. g dur, IX. und X. a moll, XI. und XII. c dur, nicht aber, der I. und II. Ton seien unser d moll etc., denn ein oberflächlicher Blick auf §. 15—17. zeigt der Unterschiede in Menge.

Wir geben hier kurze Andeutungen über die Eigenthümlichkeiten der einzelnen modi, und belegen sie im nächsten §. mit Beispielen. Als allgemeine Regel gilt: „Alle Töne der eigenen diatonischen Tonleiter können zur Bildung von Accorden verwendet werden, der Schlussaccord aber soll sich auf der Finale aufbauen."

I. und II. Ton.

Das h hindert, die beiden modi als D Moll-Tonleitern zu behandeln. Cadenzschlüsse können (ausser der Begleitung des

---

„Die Orgelbegleitung bringt demnach nur solche Harmoniefolgen in Anwendung, die rein diatonischer Natur sind, und sich auf die Gesetze der Theorie, sowie auf die vollendetste Praxis der grossen contrapunktischen Meister — in Melodie und Harmonie des 15. und 16., sowie der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts etc. stützen, und sich ihr anschliessen. Ihre harmonische Fortschreitung bewegt sich in der Regel nur im diatonischen Dreiklang, und dessen erster Umkehrung; bereitet jedoch mittels Anwendung der Bindungen die schönsten und überraschendsten Dissonanzen vor, löst sie auf die befriedigendste Weise wieder auf, und lässt sie in die wohlthuendsten Consonanzen übergehen."

gregor. Chorals) in die Unterquart oder Unterquint mit folgendem Durdreiklange gemacht werden. Der Sextaccord auf „es" kann abwechslungsweise dazu dienen, das c unter der Finale hervorzuheben, der Dreiklang auf e drückt das h deutlich aus. Der II. Ton ist meistens in die Oberquart mit einem b transponirt; die Dominante ist also b etc. nach §. 20.

III. und IV. Ton.

Die eigenthümlichste und erhabenste Harmonie bildet sich beim III. und IV. Ton, da die kleine Secunde e—f und die kleine Septime e—d die gravitätische Schlussweise d moll e dur, den sogenannten „phrygischen Schluss," hervorrufen. Die Cadenz wird nie auf h,[1]) manchmal auf a, am öftesten aber auf d moll und e dur, oder Sextaccord auf f und e dur gemacht. Der Dreiklang auf e kann dur und moll sein. — Der IV. Ton ist nicht a moll; g lässt sich durch Dreiklänge auf c, e und g, oder den Sextaccord auf h harmonisiren.

V. und VI. Ton.

Diese modi als f dur zu behandeln, verbietet das h, zu dessen Begleitung Dreiklänge auf g oder e, sowie der Sextaccord auf d etc., je nach der Melodie, gewählt werden können. Cadenzschluss auf c, seltener auf b.

VII. und VIII. Ton.

Das f hindert, diese modi als g dur zu behandeln, es soll auch oft hervorgehoben werden. Die Cadenz wird sehr gut mit dem Dreiklang auf c oder f ausgeführt. Der VII. Ton wird meist eine Terz oder Quart tiefer transponirt. Der Dominantendreiklang d fis a, immer jedoch der Septimenaccord d, fis, a, c sind in der mixolydischen Tonart ganz zu vermeiden, wenn dadurch das f einer gregorian. Melodie in fis verwandelt würde.

---

[1]) Ueberhaupt ist sowohl Dur- als Molldreiklang auf h in jedem modus, besonders hier, unzulässig.



IX. und X. Ton.

Die kleine Sext unterscheidet diese modi von der dorischen Tonleiter. Uebrigens ist die äolische Tonart mit der phrygischen (III. und IV.) sehr innig verbunden. Von der weltlichen Molltonart muss sie strenge getrennt werden durch Vermeidung des h dur und manchmal auch e dur Dreiklanges.

XI. und XII. Tonus.

Die jonische resp. hypojonische Tonart entspricht vollkommen unserem c dur; sie weicht aber nicht wie diese nach g als Dominante, sondern lieber nach f, a, e aus, oder macht einen Schlussfall auf c bei der Melodie g. Die Alten versetzten diesen modus sehr gern nach f mit b in das genus molle, um durch eine höhere Tonlage die Melodie hell erklingen zu lassen, oder dem Tenor als cantus firmus zutheilen zu können. Plagalische Melodieen in der jonischen Tonart (XII. Ton) wurden ebenfalls gerne in die höhere Quint mit 1 ♯ versetzt.

Diese Winke können durch wiederholte praktische Uebung zu einer solchen Fertigkeit bei Begleitung gregor. Melodieen mit Dreiklängen und Sextaccorden verhelfen, dass der Schüler Accorde aus dem neuen Tonsystem nicht nur fremdartig, sondern geradezu unbegreiflich finden wird. Vereinigt sich aber zu all dem noch das Studium der kontrapunktischen theoretischen und vorzüglich praktischen älteren Meisterwerke, eines Anerio, Asola, Gabrieli, Josquin, Isaac, Martini, Morales, Orlando, Palestrina, Porta, Senfel, Suriano, Viadana, Vittoria, Willaert, Zachariis etc., so wird jeder Organist nicht nur die Berechtigung, sondern mehr noch die Nothwendigkeit der angedeuteten Principien einsehen, und dieselben mit aller Consequenz durchführen und verbreiten.

§. 42. Die Orgel beim gregorianischen Choral.

Wenn nicht die kirchliche Zeit oder andere Umstände die Begleitung der Orgel zum Choral unmöglich machen, sollte sie beim concentus nie unterbleiben, weil durch geschickte Behandlung dieses herrlichen Instrumentes und bei richtiger Benützung

des Pedalspieles Intonation und Vortrag geordnet, erleichtert und gehoben werden.

In der Regel soll vierstimmig, und nach Erforderniss in weiter (getheilter), oder enger Harmonie begleitet werden. Bei gross besetzten Sängerchören muss die Begleitungsweise nach der Sängerzahl und dem Raum der Kirche sich erweitern, und wo möglich durchgehends in der getheilten Art ausgeführt werden. Zur rechten Zeit und am rechten Orte darf sich das Spiel 5, 6 und 8 stimmig entfalten, und der durchgebildete Organist wird diess Mittel wohl mit grösser Vorsicht wählen, aber für den sich steigernden Vortrag des Choralgesanges mit ausserordentlicher Wirkung anwenden. Dass aber eine übermässige Fülle von Noten und Verdopplungen schlecht klingt, dass Läufe, Coloraturen, Passagen und andere Modulationen nicht den Gesang ausmalen oder gar unterbrechen dürfen, ist von selbst klar.

Die Vorspiele (Präludien) sollen mit den folgenden Gesangsstücken in innerem nothwendigem Zusammenhang stehen, einen oder mehrere Gedanken aus demselben dem Sänger vorführen, den Choralgesang entsprechend vorbereiten und einleiten, und sich an die gegebene Tonart halten, nicht fremdartige Tonverbindungen oder moderne Harmonieen einmischen. Diess wird eine schwierige Aufgabe sein, und es gehört jahrelanges ernstes Studium dazu, hierin vollständig zu entsprechen. Man nehme sich daher Meister zum Vorbild, durchdringe ihre Compositionen, lerne Passendes auswendig, schäme sich nicht, aus Vorlagen zu spielen, und versuche sich schriftlich in Ausarbeitung kurzer Orgelsätze nach altem Tonsystem.[1]) Das Mindeste, was

[1]) Franz Commer hat bei Trautwein in Berlin eine Sammlung von Orgelstücken aus dem XVI. und XVII. Jahrh. gesammelt, von der dem Verf. 2 Hefte bekannt sind. Auch in Herzog's „das kirchl. Orgelspiel" finden sich im Anhange sehr schöne kürzere und längere Sätze und Modulationen in den alten Tonarten. Am instructivsten aber ist es, aus den Partituren der musica divina, besonders des III. Bandes, und den verschiedenen Ausgaben alter Meisterwerke sich selbst kürzere Sätze und treffliche Stellen abzuschreiben, nach Bedarf zu transponiren, kor-



von einem Organisten beim Choralvorspiel verlangt werden muss, ist, dass er doch in den letzten 10—12 Takten ganz streng den kirchlichen modus einhalte, um die Sänger gleichsam in's Heiligthum einzuführen.

Zwischenspiele (Interludien) müssen, wo sie mit Fug und Recht angebracht werden dürfen, natürlich um so strenger den Charakter der betreffenden Kirchentonart ausprägen.

Die Nachspiele (Postludien) sollen die Erhabenheit und Würde des vorgetragenen Choralgesanges besiegeln, nicht den Sänger oder Hörer gewaltsam zu einer anderen Stimmung fortreissen. — Folgen mehrere Choralgesänge von verschiedenen Tonarten aufeinander, z. B. bei den Tagzeiten die Antiph. mit den Psalmen, so sollte auf eine gleichmässige oder doch annähernde Tonlage und Klangfarbe Rücksicht genommen werden. Es ist demnach Aufgabe des Organisten durch freie Transposition die Choralgesänge dem Bedürfnisse gemäss in mehrfacher resp. jeder geforderten Tonlage wiedergeben zu lernen. Um diesen Grad der Fertigkeit zu erlangen, ist stete Uebung im Lesen aller Schlüssel nach Anleitung des §. 20. unumgänglich nothwendig, und zwar so lange, bis den Spieler keine Forderung in dieser Beziehung mehr in Verlegenheit bringt.

Ueberhaupt kann nicht oft genug betont werden, dass Gewissenhaftigkeit, strenge Selbstkritik, eifrige Beobachtung grosser Meister, verbunden mit unausgesetztem theoretischem Studium Eigenschaften eines kathol. Organisten sein sollten.[1])

---

rekt spielen zu lernen etc. Fortgesetzte, unverdrossene Uebung und Mühe wird sich mit reichlichen Früchten lohnen und gründliche Einsicht in die Harmonielehre der Alten verschaffen.

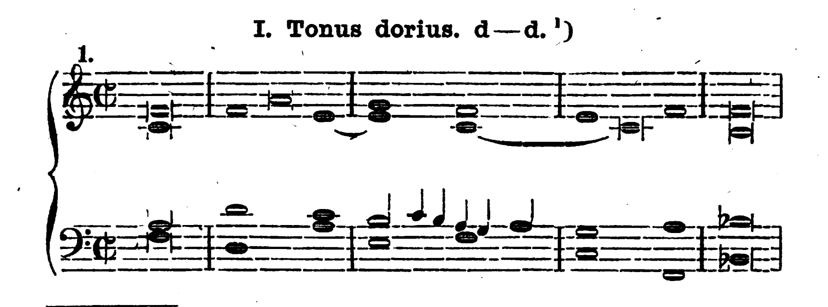
[1]) Nicht umsonst bemerkt daher J. G. Mettenleiter in seiner Einleitung zum Organum „dass die dort gebotene Orgelbegleitung für alle diejenigen Organisten bestimmt sei, denen die Kenntniss mangelt, den einstimmigen lat. Choralgesang entsprechend nach den bezeichneten Grundsätzen mit Orgel zu begleiten. Für diese sei das Organum Gesetz." Er legt gegen jede beliebige Aenderung und Zuthat der begleiteten Choralgesänge feierliche Verwahrung ein. Wahrlich nicht



Im Folgenden bieten wir dem eifrigen Organisten eine kleine Blumenlese von Musterbeispielen über alle Tonarten, um denselben anzuspornen, für sich in ähnlicher Weise zu sammeln und zu arbeiten. Wir wählen zur Begleitung gregorian. Gesänge die Psalmtöne und verbinden damit Exempel für Präludien etc. Die Transposition wurde des praktischen Gebrauches halber nach S. 44. für die 8 Psalmtöne auf den gemeinschaftlichen Ton a vorgenommen.

Anmerk. Der Schluss des Vor- oder Zwischenspiels muss sich nach der Anfangsnote der Melodie richten, der letzte Accord soll daher den ersten Ton des Choralsatzes enthalten, oder doch auf ihn sicher hinführen. So kann z. B. beim Ton. I. das Initium (f, g, a) leicht gefunden werden, wenn man mit dem terzlosen Dreiklang auf d schliesst, oder auch mit d-f-a. Terzlose Dreiklänge kommen überhaupt bei den alten Harmonikern sehr oft vor, weil sie die strenge Stimmführung dadurch am besten wahren zu können glaubten. Das Nachspiel soll stets den jedem modus eigenthümlichen Schlussaccord zur Geltung bringen.

I. Tonus dorius. d—d. [1])



---

umsonst; denn das übermässige Selbstvertrauen hat manches Talent verdorben, und beim katholischen Orgelspiel und der Choralbegleitung massloses Unheil angerichtet.

[1]) Beide Falsibordoni von Zachariis (er wirkte am Ende des 16. Jahrh.) zeigen die Eigenthümlichkeiten der dorischen Tonart; aus dem 2. besonders ist eine gute Begleitungsart des Ganztones c unter der Finale (5. Note im Alt) mit dem Sextaccord auf es zu ersehen.


2.
Harmonisirung des I. Ton. Fin. 3.
V. 2. Donec ponam i - ni - mi - cos tu - os *
scabellum pe - dum tu - o - rum.

II. Tonus hypodorius. a—a. (Transpon. cis—cis; 4 ♯).[1])

Zur sicheren Intonation des Psalmtones kann der Plagalschluss auf c (bei Transpos. in die Oberquart mit b auf f, in die Terz mit 4 ♯ auf e) gemacht werden.



[1]) Präludien und Harmonisirung zum II. Ton. sind 5 stimmig. Der faux bourdon ist von Viadana, geb. 1565, der zu Mantua um 1644 noch Capellmeister war.

III. Tonus phrygius. e — e. (Transpon. cis — cis, 3 ♯).

Nach Suriano, † 1620. Er war in Palestrina's Schule gebildet.

V. 2. Do-nec po-nam ini-mi - cos tu - os *

sca-bel-lum pedum tu - o - rum.

IV. Tonus hypophrygius. h — h.

Nach Vittoria, span. Priester, lebte in der Periode von 1560—1600 zu Rom.

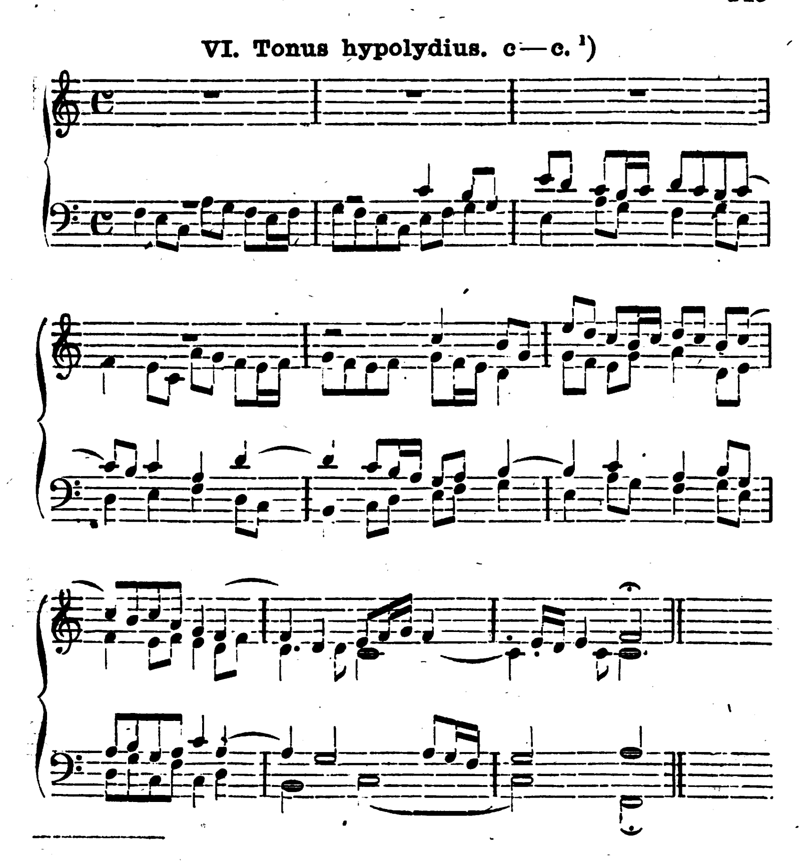


V. Tonus lydius. f—f. (Transpon. d—d, 3 ♯).[1])



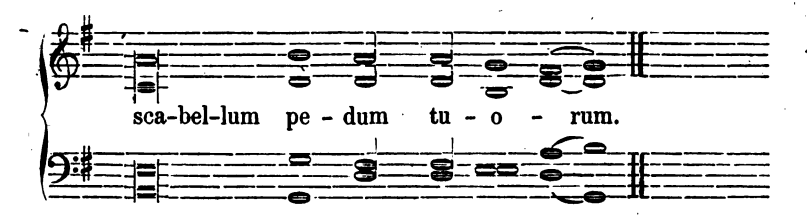
[1]) Folgender Tonsatz ist aus einem gedruckten Codex der Einsiedlerbibliothek, in dem sich mehrere Falsibordoni über die 8 Psalmentöne von einem unbekannten Autor geschrieben finden. Man beachte den cantus firmus des II. Tenor.

VI. Tonus hypolydius. c—c. [1])



[1]) Dieser modus ist von unserm C dur, wie bereits erwähnt, wenig unterschieden. Durch das zufällige b aber tritt auch eine nahe Verwandtschaft mit F dur ein, ja man dürfte beinahe sagen: „beim VI. modus soll in F dur präludirt werden." Wenn sich bei alten Meistern Tonsätze des VI. modus mit b als allgemeinem Vorzeichen finden, so sind sie entweder (durch Transposition in die Oberquart) im genus molle geschrieben, oder der Componist wählte diese Bezeichnungsart, um die öfter wiederkehrenden Be auf einfachere Weise darzustellen. Wer streng im VI. Ton präludiren will, darf daher das b nicht vorherrschen lassen. Dass es aber keine gar so grosse Kunst ist, das b ganz zu vermeiden, zeigt das dem Tract. mus. des P. Meinrad Spiess entnommene Exempel.


V. 2. Do-nec po-nam i-ni-mi - cos tu - os *
sca-bel-lum pe - dum tu - o - rum.
VII. Tonus mixolydius. g — g. (Transpon. d — d, 1 ♯).
Zachariis.
V. 2. Do-nec po-nam ini - mi - cos tu - os *



VIII. Tonus hypomixolydius. d — d. (Transpon. h — h, 3 ♯).

Nach Orlando di Lasso, † 1594 zu München.

V. 2. Do-nec po - nam i - ni - mi - cos tu - os *

sca-bel-lum pe - dum tu - o - rum.

Æolische Tonart, (IX. & X. modus.[1])



Die jonische Tonart (XI. und XII. modus) stimmt mit wenigen Eigenthümlichkeiten so ganz mit unserm Dur überein, dass Beispiele überflüssig sind. Die ursprüngliche Tonreihe

---

[1]) Wir fassen diese beiden modi in Einem Beispiele zusammen, weil die gregorian. Gesänge selten im IX. oder X. modus stehen, und das äolische mit dem phrygischen innig verbunden ist. Modulationen in die Quart (d durch a) und Quint (e durch h) kommen selten vor, und diess unterscheidet sie von der weltlichen Molltonart. Mit dem Dorischen resp. Hypodorischen ist das Æolische ebenfalls sehr verwandt. Das Beispiel ist von Adam Gumpelzhaimer, und seinem Compendium mus. entlehnt, wo es sich unter der Aufschrift „ambitus toni noni" findet.

von c — c versetzten aber die Alten sehr gerne nach F in das genus molle. „Was der weicheren Tonreihe F dur an Helligkeit im Vergleich zu C dur abgeht, ersetzte die höhere, leidenschaftlichere Tonlage der Melodie, besonders wenn der Tenor den Cantus firmus übernahm, und die Alten liebten es, eben dieser Stimme die Hauptmelodie (den Hauptinhalt, daher der Name Tenor) zuzuertheilen. Wollten sie aber plagalische Melodieen in der alten Tonart setzen, so transponirten sie die Tonart in die höhere Quint, g mit 1 ♯." Marx, Compositionslehre, I. B. S. 410.

Niemals vergesse der Organist bei der **Begleitung** des gregorian. Chorals, dass er dem Sänger das Treffen und den Vortrag erleichtern solle, nicht aber umgekehrt durch gesuchte und fremdartige Harmonieverbindungen die ohnehin oft ungeahnten Wendungen dieser alten Melodieen noch erschweren dürfe.

Mögen diese Zeilen Einiges dazu beitragen, dass durch ernstliches Erfassen der alten Kirchentonarten bei Harmonisirung der gregorianischen Gesänge ihr edler Charakter und ihr alterthümliches Gepräge nicht verwischt oder zerstört werde.

Ich schliesse diese kurzgedrängte Abhandlung mit den Worten von Ambros:[1]) „Die innere Lebenskraft dieser Gesänge ist so gross, dass sie auch ohne alle Harmonisirung sich auf das Intensivste geltend machen und nichts weiter zu ihrer vollen Bedeutung zu erheischen scheinen, während sie doch andererseits für die reichste und kunstvollste harmonische Behandlung einen nicht zu erschöpfenden Stoff bieten und Jahrhunderte lang einen Schatz bildeten, von dessen Reichthümern die Kunst zehrte. Die Musik ist an der gewaltigen Lebenskraft des gregorianischen Gesanges erstarkt, sie hat sich an seinen Melodieen von den ersten ungeschickten Versuchen des Organums, der Diaphonie und des Faux bourdon an bis zur höchsten Vollendung im Palestrinastyle herangebildet . . ."

[1]) Geschichte der Musik, 2. Band, S. 67.

C. Erkenntniss.

I. Allgemeine Andeutungen.

§. 43. Für Cleriker.

Es ist bekannt, mit welcher Sorgfalt in früheren Jahrhunderten der Choral vom Clerus [1]) geübt wurde, wie die Kirche nicht nur das Lob bei Ecclesi. 44, 5: „Laudemus viros gloriosos, et parentes nostros in generatione sua ... in peritia sua requirentes modos musicos, et narrantes carmina scripturarum“ als Auszeichnung ihrer Heiligen (in Comm. Conf. Pont.) adoptirt, sondern auch den ganzen kath. Ritus mit den Gesängen heiliger, erleuchteter Männer gleichsam durchwoben und verklärt hat, wie Bischöfe, Priester und Cleriker wetteiferten, all diese herrlichen Choralgesänge in würdiger Weise auszuführen, wie Concilien [2]) sogar zur gewissenhaften Pflege des Choralgesanges aufforderten.

„Wenn wir uns hier zuerst an den Clerus richten, so thun wir dieses in der festen Ueberzeugung, dass das Studium des Choralgesanges und die gute Ausführung desselben hauptsächlich von ihm abhängt... Es ist aber nur zu wahr, dass manche

---

[1]) In Nro. 49 der Beilage zur Augsb. Postz. vom Jahre 1847 heisst es u. A.: „In den ersten Jahrh. sang die Geistlichkeit in demselben Styl, wie der Priester am Altar den lat. Choral; später wechselte in Deutschland die Geistlichkeit mit dem Volke, so dass jene eine lat. Strophe eines Liedes sang, und darnach dieses eine deutsche Strophe eines andern Liedes; dieses geht bis in's 12. Jahrh..... Es waren immer die alten Lieder, im alten strengen kirchl. Styl gesungen .... Möchte sich die Geistlichkeit derselben annehmen, und dahin wirken etc....“

[2]) 8. Conc. von Toledo, Can. 6. Conc. von Trient, Sess. 23, Can. 18. de ref., Conc. von Rom (1725) und viele Provincialsynoden und bischöfl. Erlasse.



Männer durch ihre Sorglosigkeit (Unwissenheit) die vorzüglichste Veranlassung werden, dass er dahinwelke und vergehe. Man möchte mit Cardinal Bona ausrufen: „Ut fatear quod res est, pudet me plerosque ecclesiasticos viros totius vitae cursu in cantu versari, ipsum vero cantum, quod turpe est, ignorare.“ De cantu eccl. §. III, Nr. 1. [1]) Stein bespricht in seinem trefflichen Büchlein [2]) die Pflichten des Priesters als Hausherr in seiner Kirche auch auf dem Gebiete der Kirchenmusik, erwähnt, dass in früheren Zeiten musikal. Kenntniss vorzüglich unter dem Clerus anzutreffen war, und dass sich erst von der ausgearteten K. M. der grössere und bessere Theil mit Recht abgewendet habe, aber mit unverzeihlicher Sorglosigkeit unthätig geblieben sei. „Wäre die Gleichgiltigkeit nicht gewesen, so würde die Unkenntniss nicht so gross und allgemein geworden sein.“ [3]) Er betont daher möglichst frühen, gründlichen Unterricht im Gesange, wenn thunlich auch im Clavier und Orgelspiel für alle jungen Leute, die den geistl. Stand erwählen. „Wenn in diesen Stadien der Bildung der zukünftige Priester die Erwerbung musikal. Kenntnisse und Fertigkeiten versäumt hat, dann kann ihm später im Priesterseminar nicht viel mehr beigebracht werden. Hier ist es zu spät, um die musikal. Bildung eines jungen Mannes zu beginnen, selbst zu spät, um ihn zu einer würdigen Ausführung des so

---

[1]) Janssen, méthode (les vrais principes) du Chant Gregorien. H. Dessain, Malines. Auch deutsch von Smeddink, Mainz, Schott.

[2]) Die kath. K. M. nach ihrer Bestimmung und ihrer dermaligen Beschaffenheit, Köln, Bachem.

[3]) Hoffen wir, es seien in Folge der grösseren Theilnahme und gründlicheren Einsicht des Clerus die Worte von Fr. Bollens in „der deutsche Choralgesang in der kath. Kirche etc.“ S. 180 übertrieben: „Der Unterricht im greg. Gesang ist meistens gerade solchen Männern übergeben, welche selbst nichts von ihm wissen, und desswegen, wie auch wohl zuweilen aus anderen Gründen, gar keine Autorität besitzen, wodurch dann die Gesangstunde zur Erholungs- und Belustigungsstunde gemacht wird. Man ist gern zufrieden, wenn die Zöglinge die Collekten, Präfationen etc. nothdürftig absingen, und das Gloria, Ite Missa est etc. intoniren können, wohin es viele doch nicht einmal bringen!“

einfachen liturg. Altargesanges anzuleiten." Proksch:[1]) „Der Geistliche selbst muss in der Kirche, wenn auch nur am Altare, als Sänger auftreten; er hat die Oberaufsicht über die K. M., den Volksgesang, das Orgelspiel...." Antony:[2]) Wenn gleich Manche sich in etwa damit entschuldigen können, dass sie in musikal. Befähigung von der Natur stiefmütterlich behandelt sind, und dass sie die Fehler im Gesange, sowie die Mittel zur Verbesserung derselben nicht kennen, so bleibt ihnen doch die Pflicht, durch fremde Hilfe das zu erwirken, was sie selbst zu thun nicht im Stande sind; denn auch für sie steht geschrieben (Jac. IV, 17): „Scienti igitur bonum facere, et non facienti, peccatum est illi." Amberger:[3]) „Jeder, welcher in das Gebiet der Liturgie eintritt, ist ebenso verpflichtet, den Choralgesang nach Möglichkeit genau zu erlernen und stets im Sinne der Kirche zu singen, wie ihm die Pflicht obliegt, der getreueste Beobachter der Rubriken zu sein." „Ob auch nicht Jeder jenen wundervollen Einklang des Tones und der zartesten Bewegungen im Herzen der Kirche zu suchen und zu erkennen vermag, so ist es doch Pflicht eines Jeden, mit heiliger Freude auf diese Gesänge der Kirche zu achten, nicht mit Gleichgiltigkeit darüber sich wegzusetzen, nach ihrer Wahrheit und Schönheit und Macht zu suchen, und nicht vielleicht durch Versäumniss der nothwendigen Uebung oder durch Hudelei sich zuletzt jeden Gefühles selbst zu berauben. Jeder soll die Schönheit des Chorales

---

[1]) Aphorismen über kath. K. M., Prag, Bellmann.

[2]) Archäolog. liturg. Lehrbuch des greg. K. G. Münster, Coppenrath.

[3]) Pastoraltheologie, II. Band von S. 216—34 enthält beherzigenswerthe Motive, den liturg. Gesang mit Liebe zu pflegen. Auch der Hirtenbrief des sel. Bischofes Valentin von Regensburg in Betreff der K. M. muss hier erwähnt werden, besonders aber Lüft's Liturgik, II. Band. Auch Meister schreibt in seinem Werke „das kath. deutsche Kirchenlied": „Der kirchl. Gesang ist ein wesentlicher Theil des Cultus; die Geschichte desselben ist ein Stück Kirchengeschichte; Kenntniss desselben in seiner kirchengeschichtlichen und liturgischen Bedeutung ein Theil der theologischen Wissenschaft."

immer tiefer zu fühlen trachten, damit er auch mit Andacht ihn singen möge." „Wende nicht ein, dass das Volk davon wenig verstehe; du singst im Namen der Kirche zur Verherrlichung ihres ewigen Bräutigams; aber du darfst auch glauben, dass durch erhebenden Gesang die Gemüther der Gläubigen wunderbar ergriffen werden."

Andererseits sind für Cleriker folgende Aussprüche beherzigenswerth: „Der Singende soll ein Mann des Gebetes und der That sein. — Bernardus:[1]) „Sunt quidam voce dissoluti, qui vocis suae modulatione gloriantur, nec tantum gaudent de dono gratiae, sed etiam alios spernunt. Tumentes elatione aliud cantant, quam libri habeant, tanta est levitas vocis, forsitan et mentis. Cantant, ut placeant populo magis quam Deo. Si sic cantas, ut ab aliis laudem quaeras, vocem tuam vendis, et facis eam non tuam, sed suam." „Viros decet virili voce cantare, et non more foemineo tinnulis vel falsis vocibus velut histrionicam imitari lasciviam." Der Ausdruck „castigatio vocis" bei der Subdiakonatsweihe (Humerale) kann wohl auch in diesem Sinne verstanden werden! Bona: „Receptum a majoribus cantum integrum oportet, et illibatum custodire, ne si semel aberrare coeperimus a semitis antiquis, quas posuerunt Patres nostri, paulatim inconsultis emtationibus religionis integritas destruatur."

„Denique damnati sunt illi, qui parcentes vocibus suis rapinam faciunt in holocaustis, qui vitulos scilicet labiorum suorum Domino reddere negligentes, vel dolorem capitis vel stomachi debilitatem, vel exilitatem vocis praetendunt ad excusandas excusationes in peccatis: cum revera totum in eis sibi vendicent mentis evagatio, distractio cordis, carnis inertia, et propriae salutis incuria. Non enim considerant, quod, qui a communi labore se subtrahunt, communi etiam retributione carebunt, et qui Ecclesiam servitute, proximum aedificatione, Angelos laetitia, sanctos gloria, Deum cultu defraudant, ipsi quoque Dei gratia, sancto-

[1]) Bei Bona, Div. Psalmod. cap. XVII., de cantu Eccles. §. V.



rum suffragiis, Angelorum custodia, proximi adjutorio, Ecclesiae beneficiis, se reddunt indignos. Eis enim, qui legitime canunt, et sapienter psallunt (inquit Rupertus Abbas) remuneratio vel praemium erit carmen aeternum."

§. 44. Für Dirigenten.

Dem Dirigenten, der leitenden Seele des Chores, obliegt die strenge Pflicht, die Sänger im Vortrage des Choralgesanges durch Wort und Beispiel zu belehren, und seine ganze Aufmersamkeit einer sorgfältigen Ausführung desselben zu schenken. Natürlich muss die erschöpfende theoretische und praktische Kenntniss der alten Tonarten und Choräle vorausgesetzt werden, weil ja die Seele einen Leib braucht; doch würde der Leib ohne Seele starr und todt sein.

Näher lassen sich die Pflichten des Dirigenten in folgenden Punkten zusammenfassen:

1) Er muss die Sprache der Kirche, die lateinische nämlich, verstehen, da alle liturg. Gesangstexte in dieser Sprache verfasst sind. Das beste Verständniss des Textinhaltes, den richtigsten Ausdruck der Melodie nach Erforderniss und Zusammenhang der liturgischen Handlung vermittelt freilich die eigene, gewöhnliche Kenntniss der lateinischen Kirchensprache, wo aber diese mangelhaft oder gar nicht sich findet, muss jedenfalls eine Uebersetzung nachhelfen, wenn auch durch dieselbe nicht so fast der richtige Sinn der einzelnen Worte, sondern vielmehr der Textinhalt im Allgemeinen vermittelt wird. Auch muss verlangt werden, dass der Dirigent den Kirchenkalender, das Directorium, lesen könne und verstehe, weil sonst die vorgeschriebenen Choralgesänge nicht einmal zu finden, noch weniger nach Vorschrift auszuführen sind. Den Sinn der Worte im Einzelnen und Ganzen wird der gewissenhafte Dirigent seinem Sängerchore deutlich machen, und die Beziehungen zwischen Wort, Ton und Handlung demselben nahelegen.

2) Durch das theilnehmende Mit- und Durchleben des Kirchenjahres wird der Katholik in eine eigenthümliche religiöse

Stimmung versetzt, und erhält jenen kirchlichen Geist, welcher in den verschiedenen liturgischen Feierlichkeiten des Kirchenjahres so wunderbar weht. Diesen Geist muss der katholische Dirigent haben, er muss das ganze kirchliche Leben gleichsam mitleben, um der Stimmung und dem Geist der Kirche gerecht werden und wahren Ausdruck geben zu können.

3. Die Festzeiten sollen den Vortrag des Choralgesanges bald mehr bald weniger in Bezug auf Intonation, Rhythmus, Schwungkraft, Majestät, Würde und Erhabenheit beeinflussen. Bei höheren Festen wird sich selbst der Psalmengesang dem melodischen Gesange nähern, während derselbe bei geringeren Festen durchgängig recitirend, schneller und tiefer sein soll. Selbst der eigentliche melodische Gesang darf dann rascher vorgetragen werden. Bei Trauergottesdiensten ist die Stimme gedämpft, aber deutlich, die Tonlage tiefer, doch nicht trostlos.

4) Die Tonart, ihr Umfang, ihre Eigenthümlichkeiten sollen am vorliegenden Choralgesange erklärt werden, damit der Charakter der einzelnen modi möglichst treu erkannt und wiedergegeben, die Sänger aber befestigt werden, ohne Schwanken und Zaudern ungewohnte Intervalle, melodische oder rhythmische Schwierigheiten sicher und schnell zu überwinden und zu beherrschen.

5. Im Einverständniss mit dem Organisten sorge der Dirigent für eine richtige Tonlage (Höhe oder Tiefe). Da beim Choralgesang hohe und tiefe Stimmen meist gemischt sind, sollen die Gesänge so eingerichtet resp. transponirt werden, dass es jedem Einzelnen möglich ist, dieselben mit gleichmässiger Kraft und ohne besondere Anstrengung auszuführen. Die Abtheilung des Chores in Halbchor, Cantores, Knaben- und Männer-, obere (Sopran, Tenor) oder untere (Alt, Bass) Stimmen, und der Wechsel zwischen diesen, sowie die Vereinigung Aller oder Einzelner von Zeit zu Zeit, bringt ein reges, reiches Leben in den Choralgesang, und löst viele Schwierigkeiten, die beim steten Gesange des ganzen Chores unvermeidlich wären. Die einzelnen sich folgenden

Choralgesänge sollen durch Transposition annähernde Tonlage und Klangfarbe erhalten.

6) Der Dirigent muss demnach die Kraft und Tüchtigheit seiner Sänger gut kennen, und darf nur solche zulassen, die mit den Principien und der Ausführung des Choralgesanges hinreichend bekannt sind, gesunde, ordentliche Stimme, gute, reine Aussprache etc. besitzen. Wer überhaupt nicht singen kann, soll auch nicht singen. Denn der leichtfertige Satz: „Für den Choral ist Alles gut" zeigt von ebenso grosser Unwissenheit als thörichter Verachtung der Kunst und unverzeihlicher Impietät gegen die heil. Gesänge der katholischen Kirche. Jugendliche, begeisterte Sänger neigen von Natur aus zu einer höheren Tonlage hin, und es ist bei ihnen, wenn die Höhe überhaupt angemessen ist, weniger ein Detoniren zu befürchten; sollte diess aber dennoch eintreten, so ist es Aufgabe des Dirigenten, die Sänger ohne Verzug, aber auch ohne lästige Störung (etwa durch stärkeren oder rascheren Stimmeinsatz) auf den normalen Ton zurückzuführen.

7) Die Länge und Kürze der Silben ist wohl zu beachten, denn der wechselnde Rhythmus, die taktlose Freiheit, ist eine Hauptzierde des gregorian. Choralgesanges. Niemals aber darf diese Länge und Kürze der Töne nach einem Gesetze des mechanischen Taktpendels bestimmt werden. Das freie Direktionsmass ist die [Note], eine Zeit, d. h.; die mit ihr verbundene Textsilbe gilt eine Zeit. [Noten] zwei Zeiten. [Noten] zu singen, wie die Triole im modernen Gesange, [Noten] = [Noten], [Noten] = [Noten], [Noten] = [Noten] etc. siehe §. 5. Markirte und sichere Handbewegungen sollen die Sänger anweisen, die einzelnen Töne und Tonfiguren Wörter und Sätze im Wechsel von schnellerem oder langsamerem Vortrag zu einem vollkommenen Ganzen zu verbinden.

8) Vom Dirigenten hängt auch theilweise die Gliederung des Gesangsstückes nach Abschnitten, Sätzen, Perioden ab. Das

Athemholen richte sich nach den Worten, für Pausen sind die Unterscheidungszeichen der beste Platz. Die Silben der Wörter sollen stets verbunden werden. Treffen aber dennoch so viele Noten auf eine Silbe, dass sie ohne Unterbrechung nicht wohl gesungen werden können, so ist es Sache des Dirigenten für den ganzen Chor eine passende Stelle zum Athmen anzugeben. Hier ist auch das richtige Masshalten im schnellen und langsamen Vortrag in Erinnerung zu bringen, diese goldene Mittelstrasse. Bei einer geringen Anzahl von Sängern hat der Dirigent das hastige Eilen, bei einem grossen Chor den schleppenden Gesang zu verhindern. In jedem Falle leidet die richtige, deutliche Aussprache, und der schöne, reine Ton; durch diese Mängel aber wird der Choralgesang nur verächtlich und lächerlich. Uebrigens ist es zweckdienlich und wünschenswerth, den Vortrag in der Regel etwas lebhaft, leicht, frisch, ja oft feurig, schwunghaft jedesmal, zu wählen und sich dem häufig anzutreffenden langsamen ja mitunter langweiligen Choralgesange nicht anzuschliessen, weil durch letztere Unsitte eine sehr unerquickliche Klangfarbe erzeugt, und gerne von Stufe zu Stufe detonirt wird.

9) Der Dirigent bestimme auch den Grund der Stärke oder Schwäche des Tones, die Steigerung oder Mässigung der Stimme bei den einzelnen Gliedern und Sätzen. Der Wechsel von p, f, cresc. ist nicht zu verwerfen, soll aber nicht so bindend eingeschult und streng bezeichnet, oder gar durch Schriftzeichen fixirt werden, weil eingelernte Effekte und Phrasen gar oft abstossen, und ihren Reiz verlieren. Die kürzeren Noten lasse er sanfter singen als die übrigen; bei grösseren Intervallen sehe er auf sichere Intonation; Einklang, grosse Terz, Quint vertragen mehr Kraft und Nachdruck als Halbton, kleine Terz, Quart etc.

10) Aus all dem Gesagten erhellt aber unstreitig die Pflicht der gewissenhaftesten Pflege steter Vorübung. Wenn der Dirigent seine Sänger nicht durch Proben vorbereitet und wach erhält, sondern Alles dem guten Glück, der längeren Beschäftigung und dem Vertrautsein mit der Sache überlässt, so wird und kann er nie Segen und Erfolg beim Choralgesang haben. Gerade

der Choralgesang muss mehr als jeder andere fleissig einstudirt und oft durchgegangen werden, wenn sein Vortrag entsprechend sein soll, denn „der Choral ist, wie jene grossen Schulen vergangener Jahrhunderte und die Beispiele gelehrter und heiliger Männer bezeugen, keine Sache gewöhnlicher Fertigkeit sondern ernsteren und tieferen Studiums in Geist und Herz. [1])“

Durch die einmalige Vor- und Durchübung wird er nicht geeigenschaftet, um bei allen Gesangsausführungen während des öffentlichen Gottesdienstes sich als wirksam zu erproben. Daher muss die Vor- und Durchübung eine stets wiederkehrende sein, die sich nicht nur auf einzelne Gesangsschüler erstreckt, sondern sich bei grossen Chören über alle gesangsfähigen Individuen ausdehnt, und mit ihnen die Gesänge vielmals wiederholt. Ein gründlicher, ununterbrochener Unterricht ist der Träger eines guten, natürlichen, leichten, schwunghaften, sicheren, würdevollen, erbauenden, allgemeinen Gesanges. Aut Caesar, aut nihil!

§. 45. Für Organisten.

Die Andeutungen, welche im vorigen §. für Dirigenten gegeben wurden, gelten in gleichem Masse für Organisten, besonders wenn beide Aemter, wie häufig der Fall, in einer Person vereinigt sind.

„Der Organist soll die Sänger leiten, ihnen den Vortrag erleichtern, und durch reines, korrektes und sicheres Spiel den Choralgesang tragen, dessen Bewegung ordnen.“

Durch Anerkennung der Orgel als kirchliches Instrument [2]) wurde auch in mancherlei Verordnungen [3]) die Zeit und Weise

---

[1]) Amberger l. c. S. 232.

[2]) Bened. XIV. Bullar. magn.; Conc. Mediol. I.: „Organo tantum in ecclesia locus sit; tibiae, cornua et reliqua musica instrumenta excludantur.“

[3]) Vergl. Caerem. Ep. L. I. cap. 28, S. R. C. Decr. auth., alle Rubricisten, besonders aber die Zusammenstellung „der kirchl. Verordnungen über den Gesang und das Orgelspiel bei der feierl. heil. Messe“ von Smeddink im II. Jahrg. der Caecilia 1863.

des Orgelspiels geregelt. Aus diesen Verordnungen, sowie der Natur der Sache ergeben sich nachstehende Punkte zu ernstlicher Erwägung:

1) Der accentus des Priesters und Clerikers soll nicht mit der Orgel begleitet werden,[1]) auch während der hl. Wandlung soll die grösste Stille und Andacht herrschen.[2]) Die ganze Advent- und Fastenzeit (vom Aschermittwoch bis zum Gloria des Charsamstages) hat die Kirche bei der Messe und dem Officium ein gänzliches Schweigen der Orgel angeordnet. Ausgenommen sind: der 3. Advent- (Gaudete) und 4. Fastensonntag (Laetare), sowie die gottesdienstlichen Verrichtungen an allen Festen in dieser Zeit, die von der Kirche feierlich begangen werden, wie Mariä Verkündigung etc., ferner die feierlichen Votivmessen und das Kyrie und Gloria am Gründonnerstag. Ausser den angeführten Zeiten und Fällen kann die Orgel sowohl als selbstständiges als begleitendes Instrument gespielt werden. „Wenn auch die citirten Beschlüsse und Befehle für uns nicht eine gesetzlich bindende Kraft haben, so müssen sie doch mehr als für veraltete Aussprüche angesehen werden. Sie sind noch immer ein reiner Spiegel, wenigstens der Wünsche unserer heiligen erleuchteten Kirche.[3])"

2) Der Organist hat bei dem Stimm- und Registerwechsel nach Erforderniss zu wählen, und Bedacht zu nehmen, dass der Choralvertrag mannigfaltig mit Schatten und Licht bereichert werde. Die Aufgabe der Orgel als Dienerin und Führerin des Gesanges schliesst den schlimmen Wahn, eine tüchtige Wirkung

---

[1]) Hiemit fallen die unzähligen Missbräuche, welche von Geistlichen und Organisten bei diesen Gesängen (besonders Praefationen und Pater noster) verübt werden, von selbst weg.

[2]) Das Caerem. Episc. (aus dem Anfange des 17. Jahrh.) und Provinc. Concilien reden wohl von ganz leisem Orgelspiel während der hl. Wandlung, aber die Ansicht, dass bei diesem feierlichen Momente auch das geringste unpassende Orgelspiel stören könnte, ist am zahlreichsten vertreten.

[3]) Smeddink, a. a. O. S. 25.

hänge von einem gewaltigen Sausen der Melodie und Harmonie ab, gänzlich aus, weil ja durch solches Uebermass das Verständniss des Textinhaltes ganz oder theilweise unmöglich wird. Der sinnige Organist umflort den Choralvortrag „bald mit dem leisesten Hauche und sanftesten Gelispel, bald mit dem würdevollen Ton, der sich feierlich ernst erhebt und zur Harmonie gestaltet, deren Zusammenklänge immer stärker ertönen, bis das Lob Gottes einem Riesenstrome ähnlich dahin braust zur Erhebung, Erbauung und Beruhigung der betenden Christen."

Ob drei- oder vierstimmig, in enger oder weiter Harmonie begleitet werden solle, richtet sich nach dem Sängerchor, dem vom Dirigenten angeordneten Wechsel, der Festzeit, dem Textinhalt, der Tonlage, und bleibt meistens dem Ermessen eines denkenden Organisten überlassen.

3) Die richtige Intonation hängt vielfach vom Organisten ab. Stimmt der Priester den Choralgesang an, so ist es wünschenswerth, dass sein Gesang mit dem des Chores in gleicher Tonhöhe erklinge, dass Priester und Gemeinde, Hirt und Heerde im Preise Gottes vollkommen übereinstimmen. Der Organist soll daher in jenem Tone schliessen, in welchem der Priester fortzufahren hat, oder er kann mit leisen Registern den passenden und gewünschten Ton angeben.

Auch auf die Reinheit des Tones kann der Organist durch entsprechende Transposition, schärfere doch nicht störende Registrirung und engere Harmonielage mit Erfolg einwirken.

4) Es ist nicht zu läugnen, dass der Sprachaccent, bei aller möglichen Anstrengung und Kunst ihm nachzugehen, der Natur des Pfeifen- und Tasteninstrumentes widerspricht, dass manche rhythmishce Melodieführungen oft unvermeidlich harte Harmonieführungen hervorrufen, dass gerade in der Frage von der Harmonisation der Kirchentonarten und gregorianischen Gesänge grosse Meinungsverschiedenheiten unter den kathol. Musikern herrschen, — diess sollte aber keinen Freund kathol. Kirchenmusik entmuthigen, oder auf den Gedanken bringen, jede Art

von Harmonisirung des gregorian. Chorals sei unpassend, vielmehr müssen diese und noch mehr Schwierigkeiten zu gründlicherem Studium und tieferer Durchführung des Wesens und der Unterschiede der alten Harmonielehre im Vergleiche mit der neuen anregen und begeistern. Möchten die Gläubigen in allen kathol. Kirchen mit Bona ausrufen können und müssen:[1]) „Der harmonische Klang der Orgel erfreut die traurigen Gemüther der Menschen und erinnert an die Freuden der himmlischen Stadt, spornt die Trägen, erquickt die Eifrigen, ruft die Gerechten zur Liebe, die Sünder zur Zerknirschung.“ Jedenfalls schwebe dem kath. Organisten stets die Mahnung des nämlichen Cardinals vor Augen: „Das Orgelspiel muss so ernst und gemessen sein, dass es nicht das ganze Gemüth durch seine Annehmlichkeit abziehe und zerstreue, sondern mehr Veranlassung und Gelegenheit biete, dem Sinne der Gesangsworte nachzudenken und sich den Gefühlen der Andacht hinzugeben.“

§. 46. Für Sänger des greg. Chorals.

Die Ausbildung für den Choralgesang unterscheidet sich in vielen Punkten von der im figurirten oder harmonischen Kirchengesang. Der Rhythmus des gregor. Chorals, in seiner Bewegung dem Sprachaccent sich anschliessend, der Schatz seiner köstlichen Melodieen, die einem modern gebildeten Sänger oft unausführbar scheinen, bieten für jede Stimmgattung Aufgaben von solcher Schwierigkeit dar, dass kein sonst technisch gut geschulter Sänger ohne nähere Vorbereitung und tiefere Kenntniss des Tonsystems dieselben schon anfänglich und beim ersten Versuch, sondern erst nach entsprechender specieller Ausbildung lösen wird. Wie schon gute Aussprache, so setzt der gregor. Gesang noch mehr feinen Sinn, Auffassung und ein sorgsam gebildetes Organ voraus. Treffend bemerkt Filitz:[2]) „Die weit combinirtere Aufgabe des kathol. Liturgen und daneben des Choralisten ringt

---

[1]) Bona, div. psalm. c. 17, §. 2. ad finem.
[2]) Ueber einige Interessen der älteren Kirchenmusik. München, Keyser.

mit ungleich grösseren Schwierigkeiten, („als die unserer protestantischen Kirchen"): nothwendig ist also der zweckmässige, wenn man will, kunstmässige Vortrag der betreffenden Formen, besonders im genügenden Zusammenwirken des Personals, nur selten eine wirklich vorzügliche Leistung. Von Zeit zu Zeit ist es darum auch immer wieder nöthig geworden, dieser Aufgabe von neuem eine besondere Aufmerksamkeit zu widmen, sie in den Lehrplan des kathol. Geistlichen aufzunehmen, den Choralisten zu seiner vorgängigen Ausbildung in Schule zu nehmen: so dass zu den zeitweiligen Ausstellungen auch die Caricatur des schulmässigen Exercitiums, namentlich gewaltthätiger Kräftigkeit, gelegentlich auch des sentimentalen Ausdrucks zu rechnen ist. Das Bedürfniss einer unausgesetzten Beaufsichtigung zeugt nur um so mehr für den hohen Werth und Gehalt dieses Instituts."

Ja gewiss, wer Choral singt, sollte vorher eine tüchtige Schule durchmachen können, wenigstens an Orten, wo ähnliche Forderungen nicht zu den Unmöglichkeiten gehören, an Cathedralen, Seminarien etc. Wer dann jeden Choralgesang korrekt, rein und tadellos executirt, darf sich für jede Art von Kirchengesang befähigt halten.

Uebrigens lassen sich die Pflichten des Choralisten in einem Satze zusammenfassen: „Er folge aufs genaueste und sorgfältigste den Winken, Worten, Befehlen und Andeutungen des Dirigenten, auch wenn es gegen seine bessere Ueberzeugung sein sollte." Diese strenge Unterwerfung, einem echten Musiker und Sänger gar nicht schwer, soll aber nicht nur aus Ordnungsliebe, sondern vor Allem aus demüthigem Sinne entspringen. „Beim Gesange, sagt der hl. Ambrosius,[1]) ist Bescheidenheit die erste Regel; sie mässige den Ton, dass nicht zu starke Stimme das Ohr beleidige." — Die echte Begeisterung für das Haus des Herrn wird sich aber nicht begnügen, das Vorgelegte mit Fleiss zu singen, sondern trachten, dass schon in der Vor- und Durchübung Sinn, Bedeutung und Zusammenhang des betreffenden

[1]) Ambrosius. De offic. ministr. L. I. c. 18.



Choralgesanges erschlossen, sowie Zweck und Geist der Kirche bei jedem einzelnen liturgischen Akt klarer erkannt werde. „Wer wird das wundersame Lied der Kirche nachsingen können, ohne von ihrem Geiste durchdrungen zu sein? Daher muss, wer die Gesänge der Kirche singen will, mehr und mehr in sich selbst erfahren und erkennen, welches die Gefühle seien, die in jeglicher Feier wie aus dem Herzen der Kirche durch sein Herz und seinen Mund übergehen sollen in die Herzen Aller, um in Allen die Eine Liebe zu erwecken; nur so wird er den Choral mit wahrem Verständniss vortragen können.[1])" Was bei einem herzergreifenden, wolkendurchdringenden Choralgesang nothwendig ist, ist ein glaubensvolles Herz, gesammelter[2]) Geist, eine andachtsvolle Seele, aufrichtiges Gebet[3]) und der Wille, Alles zur grösseren Ehre Gottes zu thun.[4])

„Gerechte Klage erhebt daher die Kirche über Jene, die mit unverzeihlicher Leichtfertigkeit alle Regeln des Gesanges wegwerfend nach Willkür die Töne verändern oder erleichtern, den Ernst und die Kraft des ganzen Tones umtauschen gegen die

---

[1]) Amberger l. c. S. 231.

[2]) Während ihr singt, sollt ihr an Nichts denken, als an das, was ihr singt! Bernhard.

[3]) Ich kann nicht umhin, hier ein Gebet anzuführen, das in einem alten im Kloster Seeon 1434 geschriebenen (jetzt Eigenthum der hiesigen Kreisbibliothek) prachtvollen Psalterium am Anfange unter der Aufschrift „Oratio super psalterium in die Parasceves" steht: „Deus omnipotens redemptor mundi, qui pro salute humani generis in hunc mundum venisti, peccatores redimere pretioso sanguine tuo: exaudi orationem meam, per quam ego indignus peccator te deprecor, ut psalmi, quos cantabo, digne intercedant apud te pro peccatis meis. Creator mundi, cunctipotens Deus, spes ardentibus, gloria resurgentibus, suppliciter per hos psalmos clementiam tuam imploro, quos pro salute vivorum sive defunctorum decantabo, ut per eos a perpetuis eripias tormentis et praemium aeternae beatitudinis concedas. Per Christum Dominum nostrum. Amen." Jedem Sänger bei jedem liturgischen Gesange zu empfehlen!

[4]) „Wenn du beim Gesange Erbauung der Zuhörer suchest, wirst du um so mehr erbauen, je mehr du die Eitelkeit fliehest." Bonaventura.

Weichheit und Behaglichkeit des halben, die nicht beachten die Bewegung in längeren und kürzeren Noten, die ihre Stimme nicht zu veredeln suchen durch alldurchdringende Andacht, welche die Würde des Gesanges verabsäumen, nun ihn schläfrig hinziehend einem schweren Steine gleich, nun ihn abstürzen lassend in ungemessener Eile, nun zum Gemeinen ihn niederdrückend durch stossendes Schreien, durch verkehrte und niedere Aussprache der Vokale, oder durch Annahme verschiedener Manieren. [1])"

„Redet mit einander in Psalmen, in Lobgesängen und geistlichen Liedern, singet und jubelt dem Herrn in eueren Herzen." Eph. V, 19.

II. Kurze Winke über Vortrag

a) des lyrischen Gesanges und der freien Prosa.

---

§. 47. Messgesänge. Te Deum. Exultet.

Die wechselnden Gesangsstücke [2]) unterscheiden sich von den stehenden [3]) durch eine reichere Gesangsweise und ihren den verschiedenen festlichen Veranlassungen entsprechenden Inhalt. Sie sind für einen wohlgeübten Chor berechnet, da die oft künstliche Modulation und die Mannigfaltigkeit der rhythmischen und melodischen Wendungen durch ungeschulte Sänger nicht zum Ausdruck und Verständniss gebracht werden könnte.

Die Ausführung der wechselnden Gesänge ist freilich an vielen Orten seit langer Zeit nicht mehr üblich, und man legt den Hauptnachdruck auf die stehenden Gesänge; diese Vernachlässigung ist aber auch einer der vielen Missstände in unserer Kirchenmusik, „ja ein Hauptgrund, warum die kirchliche Figuralmusik der späteren Zeit mit dem Cultus der Kirche nicht mehr zusammenhängt, vielmehr demselben feindlich gegenüber

---

[1]) Amberger l. c. S. 233.

[2]) Introitus, Graduale, Sequenz, Offertorium und Communio.

[3]) Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus Dei.

steht.[1]" Man halte nur an dem unstreitig richtigen Grundsatz fest: „Die Kirchenmusik darf beim liturgischen Gottesdienste nur die Gesänge vortragen, welche die Kirche vorgetragen haben will, und sie darf diese Gesänge auch nur in der Form vortragen, welche die Kirche für dieselben festgestellt hat," und man wird vor vielen Verirrungen und Willkürlichkeiten bewahrt bleiben.

Dieses vorausgeschickt, lässt sich der Vortrag der wechselnden und stehenden Gesänge bei der hl. Messe („des lyrischen Gesanges und der freien Prosa") in folgender Weise ordnen:

1. Der Introitus wird in der hl. Advents- und Fastenzeit, sowie im Laufe des Jahres in simplicibus et ferialibus diebus nur von einem Cantor, in festis semid. und dupl. und in Dominicis von zwei Cantoren, in festis solemnibus aber von vier Cantoren intonirt, und vom Chore bis zum Psalmvers fortgesetzt. Die erste Hälfte des Psalmverses tragen 1, 2 oder 4 Cantoren allein vor, und der Gesammtchor antwortet mit der zweiten Hälfte. In gleicher Stufenordnung singen die Cantoren den halben Vers „Gloria Patri," der Chor den Schluss „Sicut erat," worauf die Cantoren den Anfang des Introitus nochmal intoniren, und der Chor denselben zu Ende singt. Die Gesänge des Chores werden von der Orgel begleitet.

Auch bei dem Introitus der Todtenmesse wird die hier bezeichnete Vortragsweise eingehalten.

2) Sollte die Tonart des Introitus mit der des Kyrie übereinstimmen, so folgt letzteres unmittelbar auf den Introitus. Ausserdem kann ein überleitendes Zwischenspiel, selbstverständlich nur im Geiste oder in der Weise des Cant. Greg., die Tonart und Tonlage vermitteln.

Beim Kyrie bietet sich dem Dirigenten und Organisten der reichste Wechsel dar: a) zwischen den Cantores und dem Chore, sowie umgekehrt. Bei der 9. Anrufung vereinigen sich beide Theile. b) Die beiden ersten Anrufungen können vom wechselnden

---

[1]) Stein l. c. S. 33.

Chore allein, die 3. aber jedesmal von beiden Wechselchören zugleich gesungen werden. Es kann ferner c) die 1. und 3. Anrufung von beiden Chören gemeinsam, die 2. aber nur von einem schwächeren Chor (etwa den besten Choralisten) allein vorgetragen werden, d) die 1. und 9. Anrufung von beiden Chören zugleich, die 3. und 6. vom ersten Chor, die 2., 5. und 8. abwechselnd von Tenor- und Bassstimmen als Solo, oder e) die 1., 4. und 7. vom ersten Chor, die 3. und 6. vom zweiten, die 2. von Sopran-, die 3. von Altstimmen allein, die 8. von beiden (Sopran und Alt), die 9. von den Gesammtchören gesungen werden.

Aehnliche Schattirungen und Combinationen lassen sich noch viele mit Erfolg anwenden, müssen aber immer genau und verlässig angegeben, anfangs sogar einexercirt werden.

Dem Organisten ist gleiche Mannigfaltigkeit für zweckmässigen Registerwechsel dargeboten.

3) Ohne Vor- oder Zwischenspiel wird das Gloria nach der treffenden Intonation des Priesters [1]) zu Ende gesungen. Der Vortrag desselben kann geschehen: a) von abwechselnden Chören, b) im Wechsel mit den Cantoren und dem Gesammtchor, sowie umgekehrt, c) im gegenseitigen Wechsel und Verbinden beider Chöre als Tutti mit der Abwechslung von Cantoren für Tenor und Bass, oder auch Sopran und Alt als Solo, oder Sopran, Tenor und Alt, Bass als Solo etc.

Bei diesem Wechselvortrag ist das Merkmal zum Wechseln der Schluss des Redesatzes. Durch sichere Ausführung der angedeuteten Vortragsarten gewinnen die ohnediess lebendigen Tonfortschreitungen des englischen Lobgesanges noch an Ausdruck und Feuer. Man hüte sich aber, die vorgeschlagenen Abwechslungen immer und ohne Grund und Vorsicht anzuwenden, und

[1]) „Nach dem hinreissenden seraphischen Stimmengewebe eines Kyrie von Palestrina ergreift das ganz einfache Gloria in excelsis Deo aus des Priesters Munde mit dem Tone majestätischer Grösse und zugleich eines jubelvollen Aufschwunges, werth den Ruhm des Allerhöchsten zu verkündigen.“ Ambros, Gesch. der Mus., II. Bd. S. 68.



dringe auf bestmöglichsten Fleiss bei Ausführung dieser enge sich anschliessenden und verbindenden Choralgesangssätze.

4) Hier muss auch der ambrosianische Lobgesang, das „Te Deum laudamus," eingereiht werden. „Dieser Gesang, sagt Baini, wird in der Kirche auf zweierlei Weise gesungen: es werden nämlich die Verse abwechselnd vom Chore und den Cantoren, oder von den Cantoren und dem Volke (Gesammtchor) gesungen," — oder (setzt das Enchiridion [r. Orgelbegleitung] hinzu) „vom Chor gegen Chor." Es kann hier auch der gleiche Wechsel wie beim Gloria stattfinden. Bei den Worten: „Pleni sunt coeli" und „Te ergo quaesumus" vereinigen sich aber bei jedem Vortrage sämmtliche Sänger und Chöre, und tragen erstere Stelle mit grosser Macht, letztere ruhiger, langsamer und flehender vor. Bei dem Schlussworte: „In te Domine" vereinigen sich sämmtliche Stimmen zum letztenmale, um den feierlichen Lobgesang wie aus einem Munde zu Ende zu bringen.

Beim Gloria und Te Deum begleitet der Organist alle Sätze, die von einem oder beiden Chören vorgetragen werden mit der Orgel. Bei Begleitung der verschiedenen Abwechslungen öffnet sich dem Organisten ein weites Feld, durch Schatten und Licht, einfachere und polyphone Harmonieen, stärkere oder schwächere Registrirung Mannigfaltigkeit in die einfach erhabenen, unübertrefflich schönen, ewig grossartigen Lobgesänge zu bringen, Sänger, Chöre und Volk mit unbezwinglichen Banden zu fesseln.[1])

5) Der Vortrag des Graduale erfordert sehr befähigte und gewandte Sänger, und selbst diese müssen sich bemühen, die eigenthümlich schwierigen Tonfiguren und Rhythmen auf das fleissigste zu studiren, und stets zu üben. Für minder begabte Sänger ist aber sorgfältiges Studium, Ueben, Eindringen und Erkennen „eine doppelte Pflicht, und das einzige Mittel, durch einen sicheren, geistig erfassten, feurigen und schwunghaften Vor-

[1]) Von ergreifender Wirkung ist bei ausserordentlichen Gelegenheiten das geistvoll arrangirte Hinzutreten eines Posaunenchors bei den stehenden Messgesängen, und den Vesperpsalmen, besonders auch beim Te Deum, Benedictus und Magnificat.



trag gerade dieser Gesangsgattung das für so viele verschlossene kirchliche, musikalische und symbolische Siegel der Wahrheit sich und anderen zu eröffnen.“ — Die Cantoren wechseln mit dem Chore in der Weise, dass 1, 2, oder 4 Cantoren, je nach der Festzeit, (siehe S. 163) den Anfang der Melodie intoniren, worauf der Gesammtchor den Satz bis zum Verse singt. Die erste Hälfte des Verses tragen die Cantores vor, der Chor antwortet mit der zweiten Hälfte. Gleiche Ordnung befolgt das Graduale in Missa Defunctorum.

Dem Graduale folgt (ausser von Septuagesima bis Sabb. sanctum) der Alleluja-Gesang, eben so reich, mannigfaltig und charakteristisch, wie der des Graduale. Je nach der Feier und Festzeit sind Text und Melodie mehr oder minder ausgeführt.

Das erste Alleluja intoniren 1, 2 oder 4 Cantoren, das zweite singt der Chor. Die Cantoren tragen dann die erste Hälfte des Verses allein vor, und der Chor schliesst sich mit der zweiten Hälfte an. Am Ende des Verses folgt nochmals ein Alleluja.

Tritt der Tractus an die Stelle des Alleluja, so sind die Schwierigkeiten noch grösser, die Forderungen unverdrossenen Fleisses und ernstlicher Sorgfalt noch dringender. Beim Gradual- und Alleluja-Gesang werden die Gesangssätze des Chores mit der Orgel begleitet.

6) Die Melodieen der 5 Sequenzen bilden durch ihre einfachen Tonfortschreitungen einen förmlichen Gegensatz zu den weitumschreibenden Melodiefolgen des Graduale, Alleluja und Tractus. In der Regel trifft auf jede Silbe eine Note, und diese gemessene Melodieführung sichert ihnen selbst bei schwächer besetztem Sängerchore eine effectvolle Wirkung. Ihre Vortragsart ist der des Gloria ähnlich, das Merkmal zum jedesmaligen Wechseln der Abtheilungen ist aber hier der Schluss der Textstrophe.

Sämmtliche Sequenzen werden mit der Orgel begleitet.

7) Der glaubensfesten Intonation des Credo durch den Priester folgen die übrigen Textworte in höchst einfachen Melodiesätzen, die entweder ohne Wechsel nur von den Cantoren oder

dem Chore allein, oder mit Anwendung des beim Gloria angegebenen Wechsels ausgeführt werden. Die Melodie wäre vorzüglich geeignet, von allen Anwesenden einer noch so grossen gottesdienstlichen Versammlung vorgetragen zu werden.

Wird das Credo ohne Orgelbegleitung gesungen, so muss der Vortrag etwas beschleunigt werden. Zur Abwechslung dürfte auch der Gebrauch von Posaunen, Bombardon (besonders beim Te Deum, siehe S. 165 Nota) mit der Orgel oder allein effektvoll wirken. Die Registrirung geschehe mit Rüksicht auf die gewählte Vortragsweise.

8) Die gregorianische Melodie des Offertoriums wird von 1, 2 oder 4 Cantoren intonirt und bis zum Schlusse des ersten Text- und Melodiegliedes gesungen, worauf der Gesammtchor die Melodie weiterführt und feierlich schliesst. Dieser Choralgesang wird gerne ohne Orgelbegleitung vorgetragen.

Wo jedoch sogenannte „Einlagen" beim Graduale und Offertorium einer sonst gregorianisch gesungenen Messe in harmonischer Bearbeitung ausgeführt werden, sollte man wo möglich den für das Fest treffenden Text wählen.

9) Die Praefatio wird durch einen Wechselgesang zwischen Priester und Chor (Volk) eingeleitet.

Von W. A. Mozart erzählt man den jedenfalls sehr bezeichnenden Ausspruch: „er würde seinen ganzen Ruhm hingeben, wenn er der Komponist einer einzigen Praefation wäre."

Dr. Dom. Mettenleiter sagt[1]) in seinen Aphorismen über den Cant. greg. von dem Gesang der Praefation und des Pater noster, die sich in ihrer Melodie fast ganz gleich sind, Folgendes: „die Gesangsweisen der Praefatio und des Pater n. sind das allerherrlichste, was in Tönen je geschaffen wurde und werden konnte. Wir haben sie schon tausendmal gesungen oder gehört, und als wir sie aufs Neue tausendmal sangen und hörten, da waren wir keineswegs ermüdet; nein unsere Rührung hat sich

[1]) Im Pastor bonus, einer Beilage der Schweizer Blätter für Kunst und Wissenschaft. 10. Aug. 1861.



mit jedemmale gesteigert, wir vernahmen stets etwas noch Ungehörtes, wir lernten immer etwas Neues, die Ahnung der Gegenwart Gottes trat uns näher, das Wehen des hl. Geistes umrauschte uns stets fühlbarer . . . Und dazu sind kaum 4 Tonstufen verwerthet! Wer kann hier im Gegensatz zu den fast unzähligen Mitteln der Tonkunst im Dienste der Menschen als solcher, die allmächtige Hand Gottes verkennen? . . . Die Melodik der Sprache ist so gut Gottes Werk, wie die Sprache selbst. Die Engel und Heiligen verstehen sie, wir vermögen sie nur zu stammeln. Auch die Lösung dieses Geheimnisses wird im Jenseits eine Parzelle unserer Seligkeit ausmachen. Dass ein fein gebildetes, besonders aber ein musikalisches Ohr mehr aus der Sprache herauszuhören vermag, ist allerdings wahr. Aber der Geist ist es, wie überall, so hier mit Vorzug, der den Buchstaben belebt, und dieser Geist kann erbetet, erseufzt werden in unaussprechlichen Seufzern. Uebrigens weht der Geist, wo er will! Ich habe nicht selten die tiefsten Eindrücke erfahren, gerade da, wenn musikalisch ganz ungebildete, aber heiligmässige Priester (Praefation und Pater noster) gesungen!"

Der Chor respondire stets nach Vorschrift im Anschlusse an den Priester mit Sicherheit, in fortwährend gesteigertem Vortrag, dem Inhalt des Textes und der Melodie entsprechend. Der Organist begleitet die Responsorien des Chores (nicht aber den Gesang des Priesters) mit der Orgel.

Aehnliche, nur noch reichere, schwungvollere Gesangsformeln verleihen dem unübertrefflichen Triumphgesang „Exultet jam Angelica" am Charsamstag einen festlichen Charakter. „Es ist eine freudeathmende, würdevolle Komposition, wie sie vielleicht nirgends mehr gefunden werden kann. [1])"

10) Das dreimal wiederkehrende „Sanctus" hat immer eine eigene, kurze Melodie, die beim dritten Sanctus zugleich mit dem Texte sich erweitert, und bei den Worten: „Pleni sunt coeli" zur höchsten Kraft steigert. Das Hosanna schliesst feierlich

[1]) Wiseman Nic. „Vorträge über die Liturgie der stillen Woche."



und machtvoll den ersten Theil dieses „Hymnus triumphalis,“ worauf die himmlisch fromme Melodie des „Benedictus“ erklingt. Das nun folgende Hosanna ruft mittelst einer erweiterten und gesteigerten Melodie nochmal allen Welten die Heiligkeit und Majestät des menschgewordenen Gottes zu.

Cantoren und Chor, Chor und Chor lösen sich bei den kurzen Melodiesätzen gegenseitig ab, erfassen jedoch das Hosanna in frohem Vereine, mit gesteigertem mächtigem, aber stets würdigem Vortrag. Der Organist begleitet die Choralmelodie mit sorgfältiger Anwendung der gebotenen Mittel, umwebt das Benedictus besonders mit dem leisesten Hauche der Harmonie, lässt aber jedesmal beim Eintritte des Hosanna sein Instrument kraftvoll mit dem Gesammtchor ertönen.

11) Nach dem der Praefation ähnlichen Choralgesange des Pater noster beginnt das Agnus Dei, das die Gesammtchöre, oder abwechselnde Stimmen allein, gemischt oder vereint, dreimal vortragen. Der Schluss „dona nobis pacem“ darf und soll mit dem Gesammtorgelwerk unterstützt werden.

Die Communio wird nach der beim Introitus angegebenen Ordnung von den Cantoren intonirt, vom Gesammtchor zu Ende gesungen.

12) Die Melodieen der Entlassungsformeln „Ite Missa est“ und „Benedicamus Dno“ erfordern einen guten, sicheren, ungezwungenen Vortrag. Der Priester (Diakon) intonirt die treffende Melodie ohne Orgelbegleitung, der Gesammtchor antwortet mit Orgelklang jedesmal „Deo gratias“ nach vorgeschriebener Weise. Beim „Requiescant in pace“ der Todtenmesse antwortet (wie bei allen Responsorien in Missa pro Defunctis) der Chor oder die Cantoren ohne Orgelbegleitung.

b) des rhythmisch-oratorischen Gesanges.

§. 48. Psalmen, gesangartige Lesungen.

I. In der erhabenen Poësie der Psalmen liegt eine Fülle des Inhaltes in gedrängter Kürze und doch so edlem lebendigem

Ausdruck verborgen. Man wird nicht leicht passendere melodische Phrasen für alle Psalmentöne erfinden können, als die, welche in den 8 Psalmtönen mit ihren Finalen von der Kirche geboten sind. Freilich wird es sich, um mit Mendelssohn [1]) zu reden, „ermüdend und monoton" machen, wenn die Psalmen „roh und handwerksmässig heruntergesungen werden," oder „wenn man sie mit dem Ausdruck singt, als wenn sich viele Männer ernsthaft und böslich zankten, so dass jeder halsstarrig dem andern immer wieder dasselbe zuruft." Diese Art des Vortrags liegt aber nicht im Geiste und Willen der Kirche, und entspringt eben aus Unaufmerksamkeit, Unkenntniss der Sprache, Vernachlässigung guter Aussprache, planloser Oberflächlichkeit und bedauernswerther Unandacht und Gleichgiltigkeit. Würde jeder Psallirende mit dem Psalmisten sprechen: „In conspectu Angelorum psallam tibi," [2]) sowie das „Psallite sapienter" [3]) recht beherzigen, so könnte man die vielen Lobsprüche, die von den heil. Vätern und der Kirche dem Psalmengesange [4]) gespendet werden, auch auf unser Psalmensingen mit Fug und Recht anwenden, und der Rath des Apostels Jakobus würde sich allseitigerer Befolgung erfreuen: „Tristatur aliquis vestrum? oret: Aequo animo est? psallat. [5])"

Baini gibt im Vorworte zu seinem Tentamen einige treffende Winke für einen andächtigen, erbauenden Vortrag des Psalmen-

---

[1]) Reisebriefe, 1. Band, S. 181.

[2]) „Vor der Engel Angesicht will ich dir Psalmen singen." Ps. 137, 1.

[3]) „Lobsinget nach Gebühr." Ps. 46, 8.

[4]) Im Pontific. Rom. findet sich für das Amt des Psalmisten d. h. des Sängers eine eigene Einführungsformel: „Psalmista, id est Cantor, potest sola jussione Presbyteri officium suscipere cantandi, dicente sibi Presbytero: „Vide, ut, quod ore cantas, corde credas: et quod corde credis, operibus comprobes." „Siehe zu, dass du mit dem Herzen glaubest, was du mit dem Munde singst; und durch die That beweisest, was du mit dem Herzen glaubst." Et si Episcopus Clericum ordinans haec faciat, bene faciat." Auch eine Degradationsformel findet sich dort.

[5]) „Ist Jemand unter euch traurig, so bete er; ist Jemand guten Muthes, so lobsinge er." Jac. 5, 13.

gesanges: „Die Vollständigkeit, (Vervollkommnung) dieses rhythmisch-oratorischen Gesanges hängt von allen Mitwirkenden ab, besonders aber von den Bässen, welche die Wörter zwar leicht absprechen müssen, aber mit gehöriger Rücksicht auf die Betonung, die Quantität der Silben und auf den Sinn der Worte. Die Uebrigen müssen sich genau nach ihnen (dem Hebdomadar und den dirigirenden Cantoren) richten, dann wird dieser Gesang seiner Natur nach die Zuhörer erbauen und zur Frömmigkeit hinreissen."

Das Initium muss jedesmal feierlich und langsam vorgetragen werden, die Mediatio singe man deutlich durch richtige Vertheilung der Textsilben auf die Melodietöne, die Finalis soll einen mit kräftigerem Tone belegten Accent erhalten, der Text aber nicht masslos verzerrt oder hinausgedehnt werden. Gut, anständig, sicher und sonor zu psalliren ist eine Kunst, und braucht daher Fleiss und einträchtiges Zusammenwirken. Auch das Psalliren bedarf der Vorübung, damit etwa aufstossende Schwierigkeiten den Vortrag im Hause Gottes nicht stören. Die Recitation sei würdevoll und leicht, weder eilend noch zögernd, und halte sich genau an die Gesetze der Sprache, den Wortaccent etc.

In festis solemnibus et duplicibus intoniren 2 Cantoren den ganzen ersten Vers, in festis semid. und allen niederen Festen nur ein Cantor. Die folgenden Psalmverse werden von den Gegenchören ohne Initium im steten Ineinandergreifen so vorgetragen, dass die beiden sich ablösenden Chöre innig verbunden gleichsam im ewigen Kreislaufe sich fortbewegen. Dennoch darf der folgende Vers nicht schon während der letzten Worte des vorhergehenden Verses begonnen werden. Keiner dränge und treibe die Recitation in unmässiger Eile vorwärts. Ist der Halbvers vor oder nach dem * zu lange, so hat der Dirigent Pausen anzugeben, und Alle müssen an dieser Stelle gleichmässig absetzen.

Ausser dem ersten Verse werden in der Regel alle Psalmverse mit der Orgel begleitet.

Das bisher Bemerkte gilt auch für den Vortrag der Cantica.[1]) Hier werden aber alle Verse langsamer (tractius) als bei den Psalmen gesungen.

II. Die im römischen Ritus übliche Art, Orationen, Lektionen, Evangelien etc. gesangartig vorzutragen, muss zu den sinnvollsten, des reichsten Ausdruckes und der mannigfaltigsten Abwechslung fähigen Einrichtungen des gregorian. Chorals gezählt werden. Die alten Musiklehrer nannten diese Gesangsart „choraliter legere, choralmässige Lesung," und gaben in ihren Lehrbüchern sogar Anweisungen, dieselbe gut und angemessen auszuführen. Da es sich weniger um das richtige Treffen (bei so wenig Tönen unterliegt dasselbe keiner oder geringer Schwierigkeit), als vielmehr um die verschiedenen Arten von Accenten, wahren Ausdruck und schönen Vortrag handelt, so ist auf reine Aussprache und erschöpfende Auffassung des Inhalts bei der treffenden Lesung besonderes Gewicht zu legen. Ganz anders wird die Stimme am Festtage erklingen, ganz anders bei Trauergottesdiensten, verschieden bei gewöhnlichen Aemtern, erhabener bei freudigen und feierlichen Gelegenheiten. Bei der weltlichen Musik unterliegt das sogenannte Recitativ vielen Schwierigkeiten, und es gilt hier das Axiom: „Das Recitativ ist der wahre Prüfstein des Sängers"; ähnliche, mit Rücksicht auf den heil. Ort noch ernstere Mühe kostet die dem Recitativ verwandte Chorallesung. Schleppender oder verschnörkelter Gesang, polterndes Stossen und Hinwerfen der Worte, Vermengung des Sprachtones mit dem Gesangston, weinerlicher, übertriebener, affektirter Ausdruck der Stimme, Betonen, Markiren, Verschlucken der letzten Silbe, Vorschläge oder Schleifer bei den kurzen Melismen, u. A. sind grosse Fehler des recitativischen Gesanges und des choraliter legere. Das Aergste aber ist, wenn der Sänger nicht versteht, was er liest, undeutlich und schlecht spricht, ja vielleicht einen Ruhm dareinsetzt, möglichst schnell zu Ende zu kommen, und wenn er in Folge davon die musikalischen, klangvollen Laute der latei-

[1]) Ueber das bei allen Versen zu singende Initium siehe §. 31, S. 97.

nischen Sprache zu einem wüsten, unverständlichen Gemurmel und Gebräu herunterwürdigt. Der rhythmisch oratorische accentus ist demnach mit aller Sorgfalt zu üben und stets mit Anstand auszuführen. Ist auch der Sängerchor durch ein Responsorium betheiligt, so ertöne in Verbinduug mit den kräftigen, nicht schreienden Stimmen der Sänger, wenn es gestattet ist, die Orgel in sonoren Registern.

c) des rhythmisch-metrischen Gesanges.

§. 49. Hymnen.

Die Hymnen im weiteren Sinne, als Lobgesänge Gottes, wurden schon unter der Aufschrift „lyrischer Gesang" angeführt; hier mögen ein paar Worte über die Hymnen im engeren Sinne, oder die nach einem bestimmten Silbenmasse abgefassten Lobgesänge Gottes, Platz finden.

Die Verfasser der Hymnen im engeren Sinne sind grösstentheils Kirchenväter, Bischöfe, Gottesgelehrte, Priester u. A.; aus diesen ihren begeisterten Dichtungen strahlt uns daher der höchste Schwung und überströmende Andachtsgluth entgegen, mit der wachsenden Feier und höheren Festzeit nehmen auch Gedankenfülle, ausgeprägtere Formen, tiefere Empfindungen zu.

Die melodische und rhythmische Gliederung dieser metrischen Gesänge richtet sich nach dem vom Dichter gewählten Versmass, den Zeilen und Strophen desselben; alle diese Melodieglieder und Absätze aber gestalten sich in ihrer Verbindung zu einem zusammenhängenden grösseren Choralgesangssatz, der für alle übrigen Textstrophen bleibt und wiederholt wird. Am Ende aller Strophen beschliesst das „Amen" den Hymnus mit einem kurzen Melodiegliede. Durch den gemessenen Schritt der Worte erhalten die Tonfortschreitungen der Melodie eine bestimmt gezeichnete Gestalt, und prägen sich dem Gefühle um so mächtiger und gewaltiger ein.

Der Tonumfang ist oft sehr mannigfaltig, die Wahl der Tonart wechselt nach Massgabe der Festfeier meist nicht ohne

Bedeutung. Ihre verschiedene Stellung im Tagesofficium, bald am Anfange, bald in der Mitte, gibt nicht undeutliche Fingerzeige für ihren Charakter, der theils auffordernd, theils ermunternd und auffrischend ist.

Der Hymnenvortrag ändert sich manchmal mit jeder Strophe, wenn die vom Versmass ausgehende Betonung es fordert. Immerhin ist es wünschenswerth, ja nothwendig, dass Wort und Melodie sich enge aneinanderschliessen, dass Länge und Kürze, kräftige Accentuirung der schweren Zeiten und Töne nicht ausser Acht gelassen werden. Eine leichte, schwungvolle, der Würde der Festzeit und dem Inhalte entsprechende Bewegung ist durchaus zu empfehlen, weil der Hymnengesang durch diese Lebendigkeit, Frische und wellenförmige Fortschreitung in seinem Unterschiede von den übrigen Arten gregorianischer Gesänge um so bemerkbarer und wohlthuender hervortritt.

Zwei Wechselchöre singen je eine Strophe mit Anstand und Ernst, oder es lösen sich Chor und Cantores gesenseitig ab; beim Amen jedoch vereinigen sich beide Theile.

Die Orgelbegleituung soll, wenn nicht andere Umstände eine Ausnahme bedingen, niemals unterbleiben.

d) des einfachen und syllabischen Gesanges.

§. 50. Antiphonen, Responsorien, Litaneien.

I. Der Textinhalt der Antiphonen gibt den von der Kirche gewollten Grundgedanken der darauf folgenden Psalmen an, die gregorian. Melodie derselben drückt Wesen und Charakter der durch den Psalmton nur angedeuteten Oktavengattung bestimmt und fasslich aus. Diese stets mit einem oder mehreren Psalmen verbundenen Antiphonen werden in festis dupl. (auch höheren Ranges) von zwei, in Dncis, festis semid., diebus ferial. etc. von einem Cantor intonirt, vom Gesammtchor aber zu Ende gesungen. Man vergleiche hier auch S. 88, 2; a, und, wo das Officium strenge nach römischem Ritus ausgeführt wird, die §. 33 — 35.

Stimmen die Anfangsworte der Antiphon und des Psalmes bei einem Feste niederen Ranges (geringer als duplex) ganz überein, so beachte man die auf Seite 90 unter i angegebene Eigenthümlichkeit.

Die mit einem Canticum verbundenen Antiphonen haben das bisher Erwähnte mit den Antiphonen, die sich einem Psalme anschliessen, gemeinsam; nur sollen sie feierlicher intonirt und langsamer vorgetragen werden.

Die vier marianischen Antiphonen unterscheiden sich in etwas von den eben angeführten, da sie in mehreren zusammenhängenden Text- und Melodiesätzen wesentlich verschiedene Tonfortschreitungen und grösseren Tonumfang aufweisen, sowie viel reicheren Ausdrucks und recht ergreifender Vortragsart fähig sind. Wenn der Gesammtchor (die Intonirung abgerechnet) diese herrlichen Dichtungen und zarten Melodieen gut, feierlich, beseelt, einmüthig vorträgt, so werden die höchst einfachen Töne, getragen, ja erhöht durch eine geist- und gemüthvolle Orgelbegleitung, bei Sänger und Hörer nicht verfehlen, eine tief ergreifende Wirkung hervorzubringen.

II. Die Responsorien nach den Lektionen der Nocturnen (siehe auch S. 105) haben mit den Antiphonen viel Aehnlichkeit, nur dass sich ihnen noch ein Vers anschliesst.

Der Chor singt die Antiphon bis zum Vers, worauf einzelne Cantoren diesen allein vortragen, und der ganze Chor mit der zweiten Hälfte des Responsoriums vom * an antwortet. Gloria Patri wird ebenfalls von einzelnen Cantoren gesungen, und der Gesammtchor wiederholt die zweite Hälfte des Responsoriums. Die Gesänge des Chores werden (in der Regel) mit der Orgel begleitet.

III. Von der Kirche approbirt und indulgirt sind nur die Litaneien: „De omnibus Sanctis (Allerheiligen), Lit. lauretana, de Ss. Nomine Jesu (Namen Jesu).“

Der Priester am Altare oder ein Cantor auf dem Chore singt den treffenden Text deutlich mit erhobener, klangvoller

Stimme, der Gesammtchor (das Volk) antwortet fliessend und bestimmt mit oder ohne Orgelbegleitung. (Siehe auch die Note auf S. 120.)

„Nos autem generibus musicae jugiter exerceamur, in concordia vocum et morum laudes divinas in hoc exilio decantantes, donec mereamur divinae musicae consortes fieri, et ad consummatissimos cum sanctis Angelis Hymnos elevari."

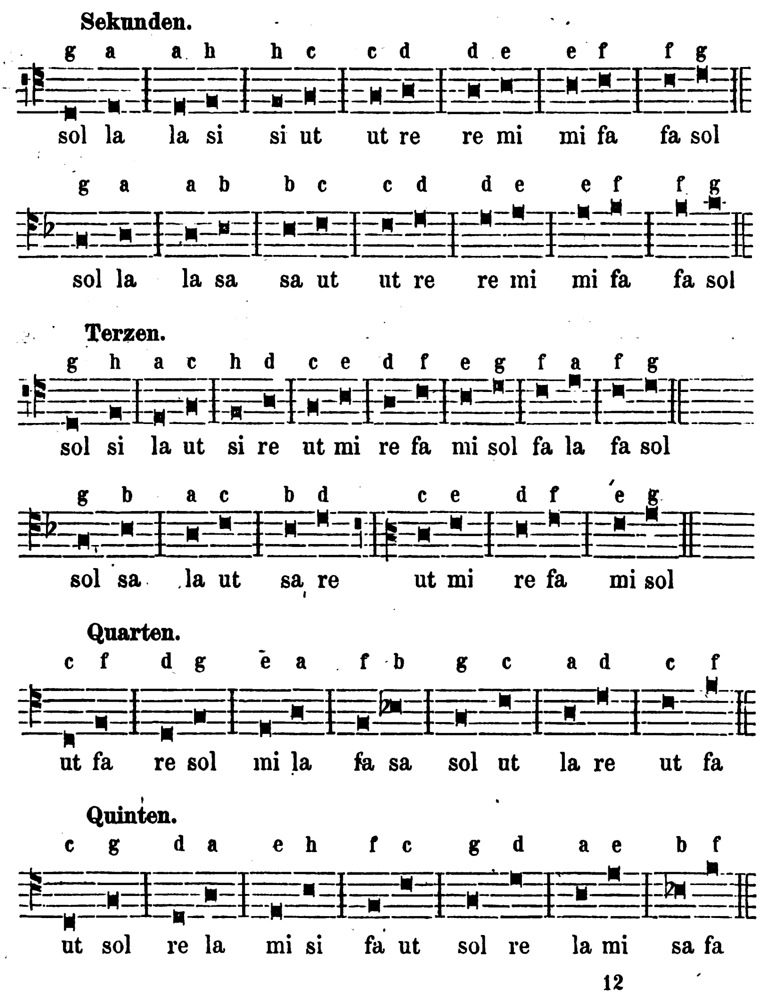
Bona, l. c. Cap. XVII. §. V, 5.

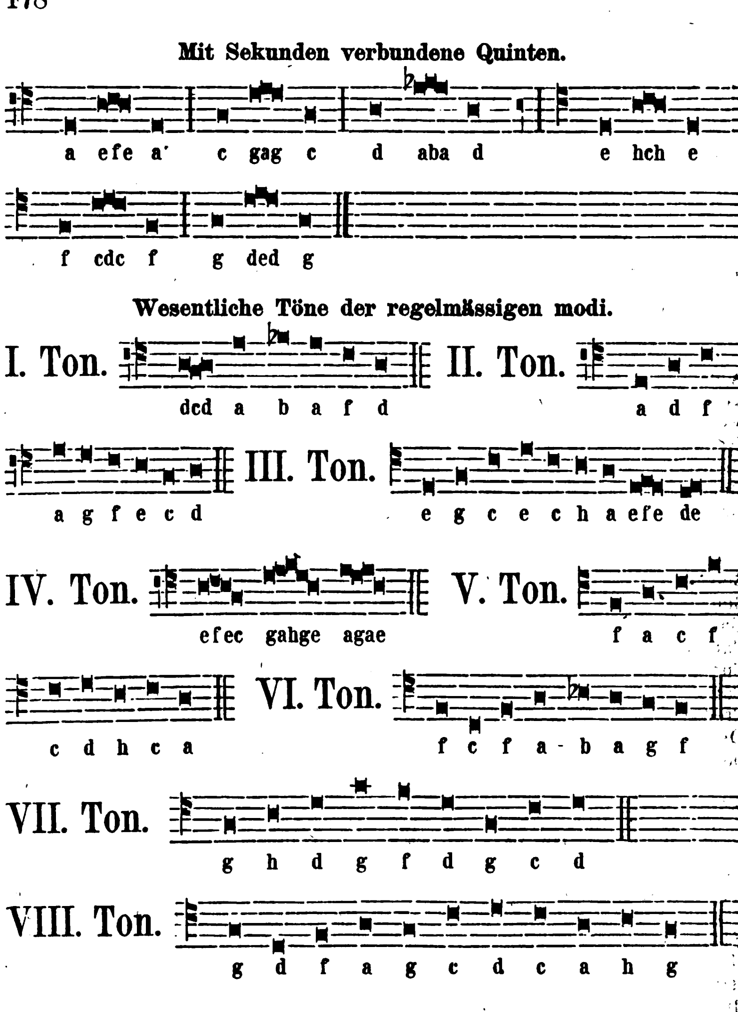
„Alles zur grösseren Ehre Gottes." S. Ignatius.

Beilage zu §. 11.

Folgende Uebungen im Treffen der gewöhnlichsten Intervalle müssen auch rückwärts gesungen werden.

Intervallübungen.




Mit Sekunden verbundene Quinten.
a efe a' c gag c d aba d e hch e
f cdc f g ded g
Wesentliche Töne der regelmässigen modi.
I. Ton.
dcd a b a f d
II. Ton.
a d f
a g f e c d
III. Ton.
e g c e c h a efe de
IV. Ton.
efec gahge agae
V. Ton.
f a c f
c d h c a
VI. Ton.
f c f a - b a g f
VII. Ton.
g h d g f d g c d
VIII. Ton.
g d f a g c d c a h g

Index alphabeticus

cantionum liturgicarum Sacerdotibus et Clericis convenientium.

Inhaltsverzeichniss.



Die kirchlichen Tagzeiten.

Die ausserordentlichen Feierlichkeiten des Kirchenjahres.

Appendix.

C. Erkenntniss.

I. Allgemeine Andeutungen.

II. Kurze Winke über Vortrag

numeris harmonicis compositorum; quos e codicibus originalibus tam editis quam ineditis accuratissime in partitionem redactos ad instaurandam polyphoniam vere ecclesiasticam publice offert **Carolus Proske.** Annus Primus. Harmonias IV Vocum continens.

TOMUS I. Liber Missarum. 4. 1853. LXX—350 pag. **Partitura** 4 fl. 36 kr. — 2 Thlr. 24 ngr. — 12 Frs.

— — **Voces separatæ.** 12 Hefte 2 fl. 44 kr. — 1 Thlr. 19 ngr. — 7 Frs.

TOMUS II. Liber Motettorum. Sectio I—III cum Appendice. 4. 1854—1855. LVI — 580 pag. **Partitura** 7 fl. 48 kr. — 4 Thlr. 24 ngr. — 18 Frs.

— — **Voces separatæ.** 8 Hefte 4 fl. 51 kr. — 2 Thlr. 24 ngr. — 12 Frs.

TOMUS III. Psalmodiam, Magnificat, Hymnodiam et **Antiphonas** B. M. Virginis complectens. 4. 1859. XX—542 pag. **Partitura** 6 fl. 48 kr. — 4 Thlr. — 18 Frs.

— — **Voces separatæ.** 5 Hefte 5 fl. 24 kr. — 3 Thlr. 6 ngr. — 14 Frs.

TOMUS IV. Liber Vespertinus. 4. 1863. XL — 400 pag. **Partitura** 6 fl. — 3 Thlr. 15 ngr. — 18 Frs.

— — **Voces separatæ.** 6 Hefte 4 fl. 48 kr. — 2 Thlr. 25 ngr. — 12 Frs.

(Tomus IV Annum Primum complet.)

Selectus novus Missarum praestantissimorum superioris aevi Auctorum, juxta codices originales tum manuscriptos tum impressos editarum.

TOMUS PRIMUS. Pars I. Quatuor Missas IV, V et VI vocibus decantandas continens. 4. 1855. VIII—140 pag. **Partitura** 2 fl. 24 kr. — 1 Thlr. 15 ngr. — 6 Frs.

Pars II. Quatuor Missas IV, VI et VIII vocibus decantandas continens. 4. 1857. VIII—158 pag. **Partitura** 3 fl. 12 kr. — 1 Thlr. 27 ngr. — 8 Frs.

TOMUS SECUNDUS. Pars I. Quatuor Missas IV, V et VI vocibus decantandas continens. **Partitura.** 4. 1861. VI—160 pag. 3 fl. — 1 Thlr. 24 ngr. — 8 Frs.

Pars II. Quatuor Missas IV, V et VIII vocibus decantandas continens. 4. 1861. VI — 176 pag. **Partitura** 3 fl. 18 kr. — 2 Thlr. — 8 Frs.

— — **Voces separatæ.** 16 Hefte 5 fl. 26 kr. — 3 Thlr. 9⅓ ngr. — 16 Frs.

Officia Nativitatis Domini, et Hebdomadae sanctae, et pro Defunctis. (In quantum cantari communiter solent.) Ad commodiorem usum libri „Enchiridion Chorale," ed. Joh. G. Mettenleiter, conjuncta et adaptata. cart. 8. 130 pag. 18 kr. — 6 ngr. — 1 Fr. 25 cent.



